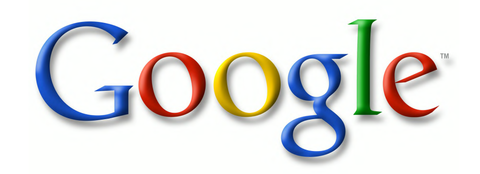
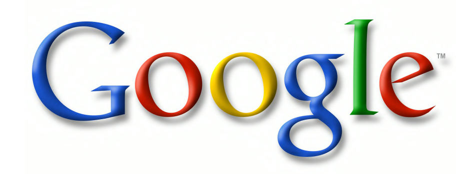
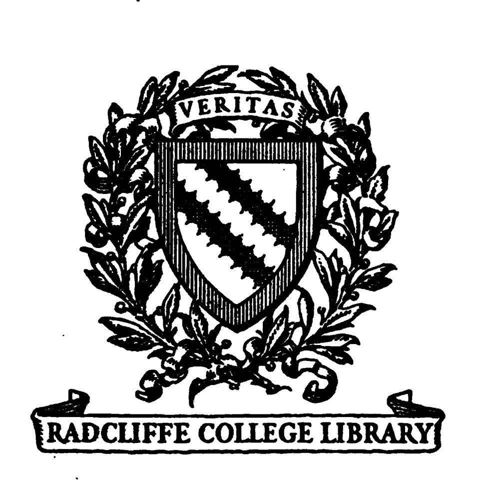
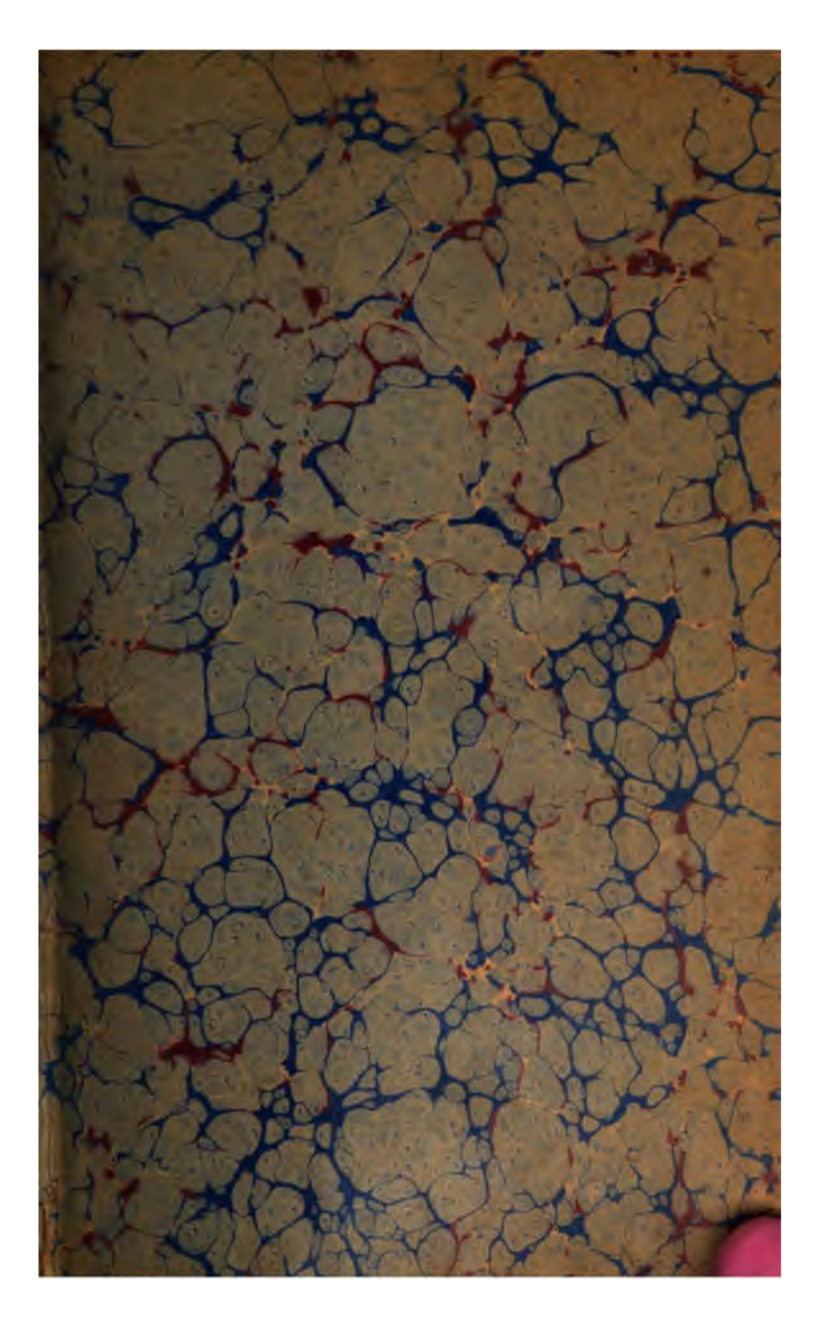
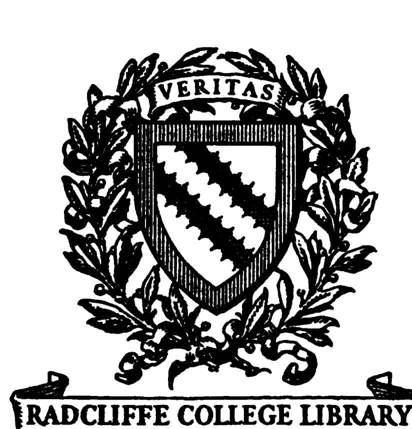
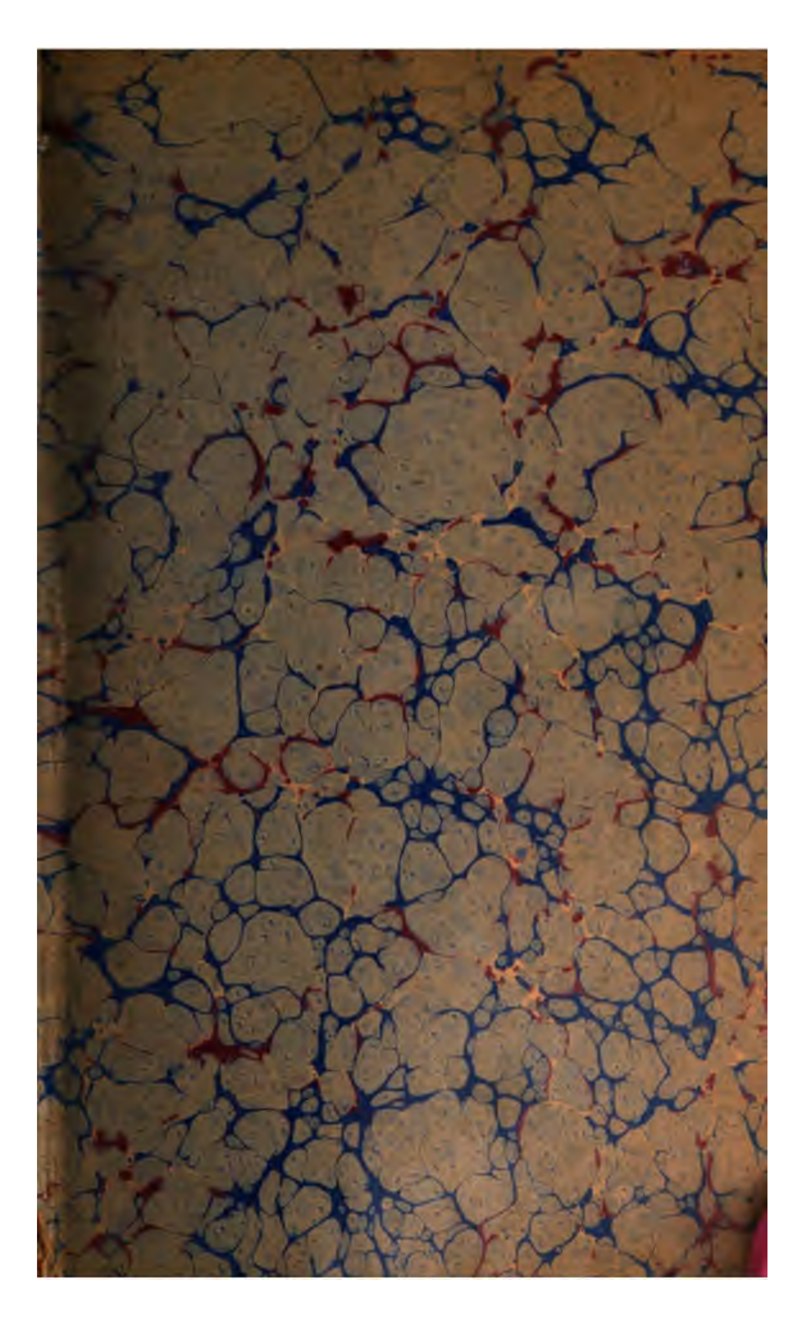


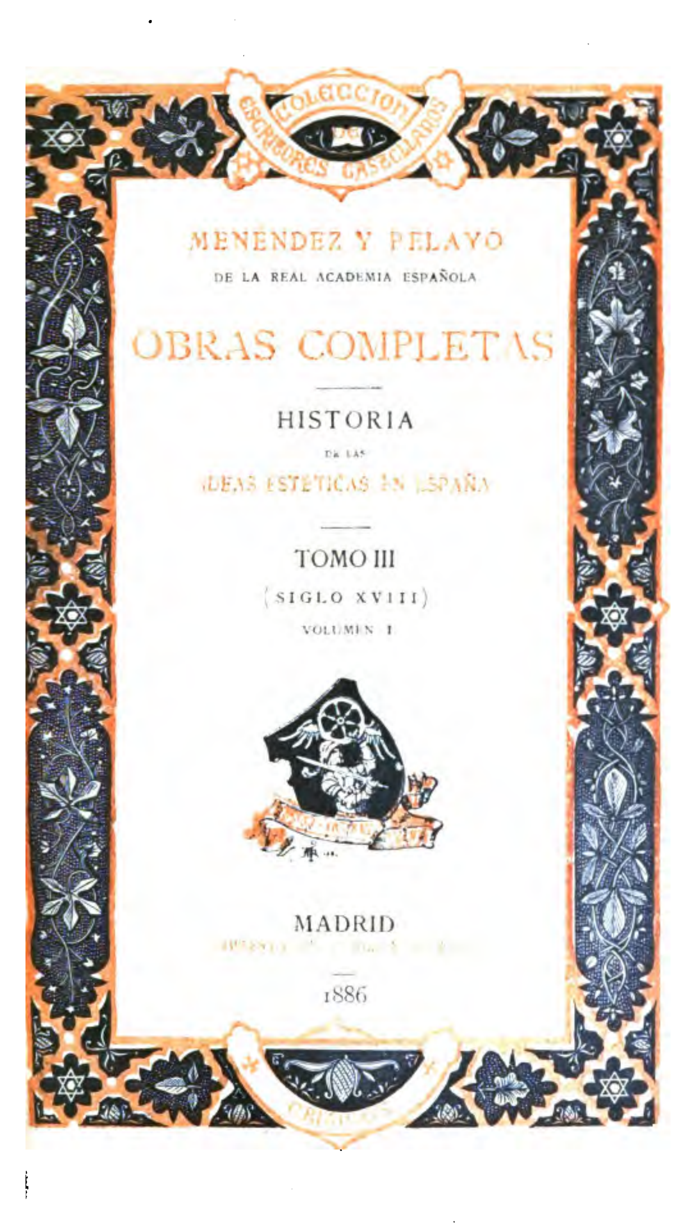



VERITAS
RADCLIFFE COLLEGE LIBRARY




VERITAS
RADCLIFFE COLLEGE LIBRARY





MENÉNDEZ Y PELAYO

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

OBRAS COMPLETAS

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

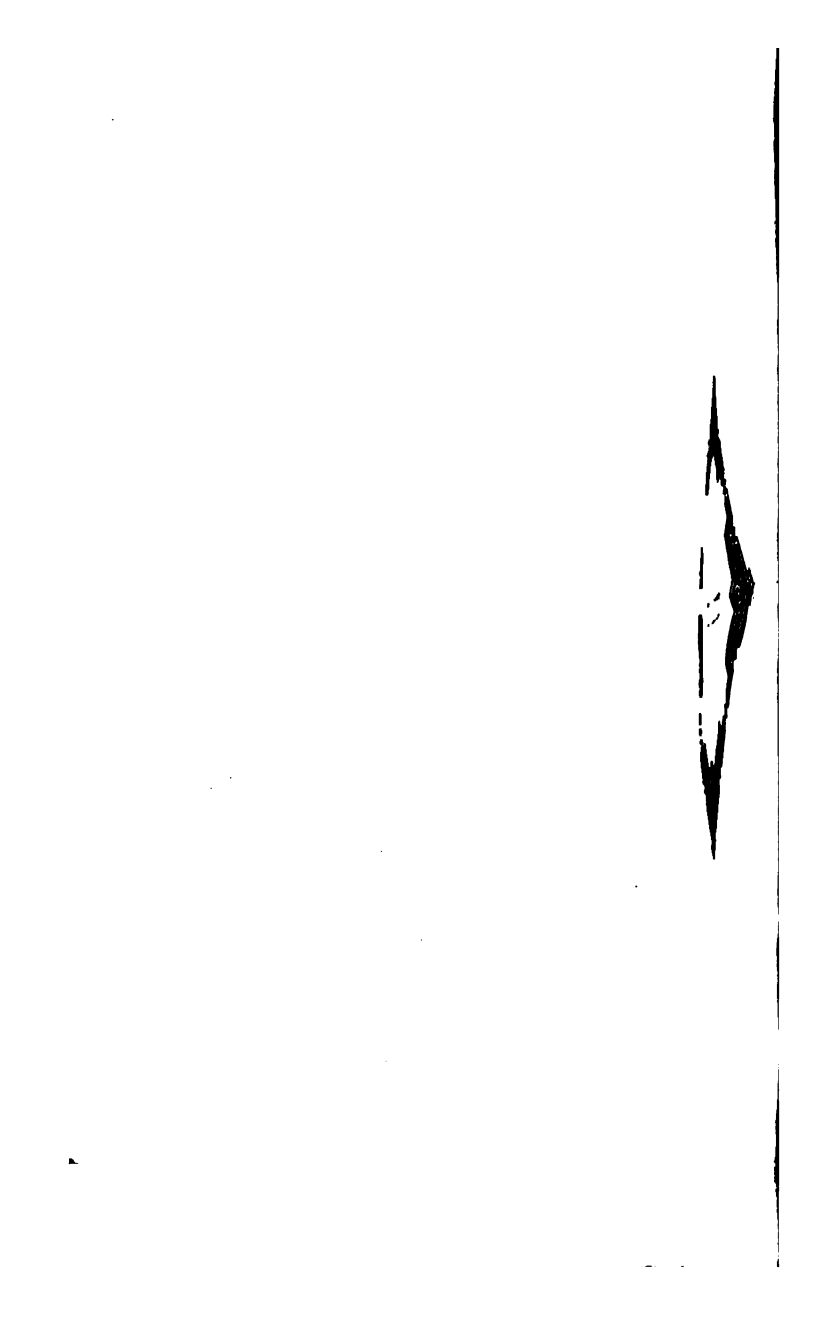
TOMO III

(SIGLO XVIII)

VOLUMEN I

MADRID

1886



COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

- XXXVIII -

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

- XXXVIII -


EX LIBRIS.

HISTORIA

DE LAS

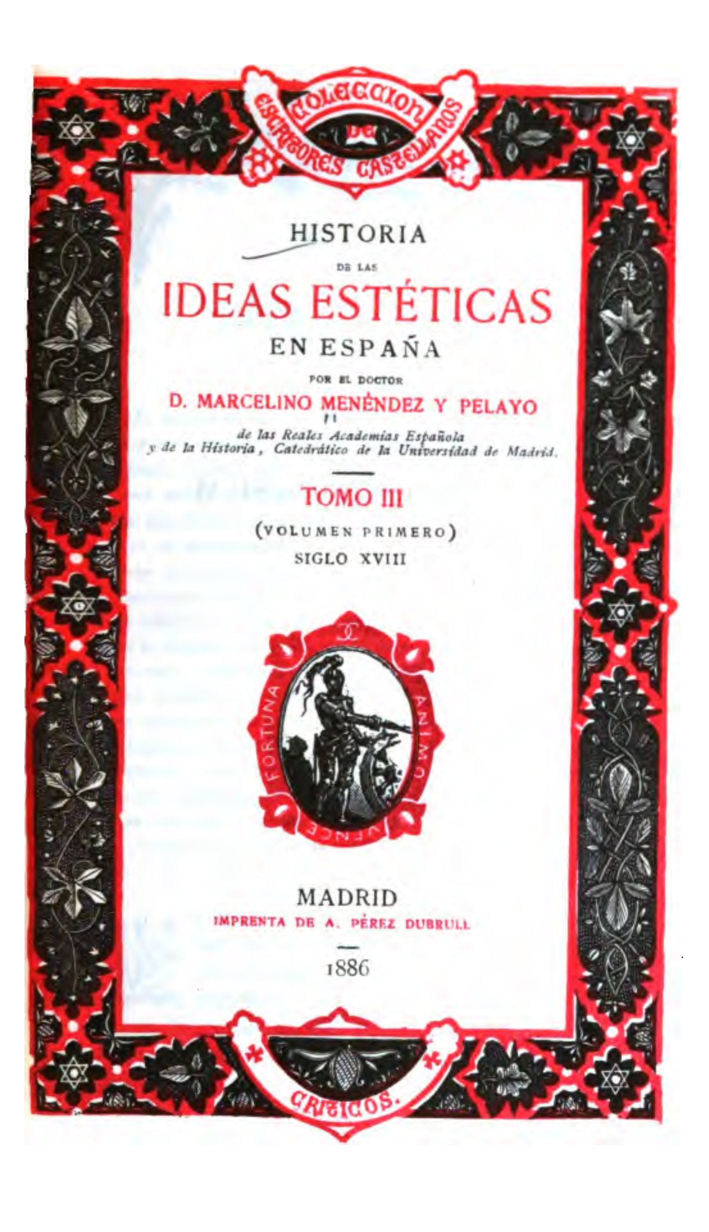
IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO III

(VOLUMEN PRIMERO.)

TIRADAS ESPECIALES

25	ejemplares	en papel China............	*I* á *XXV*
25	»	en papel Japón............	*XXVI* á *L*
100	»	en papel de hilo...........	*1* á *100*



HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS

EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR

D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

de las Reales Academias Española
y de la Historia, Catedrático de la Universidad de Madrid.

TOMO III

(VOLUMEN PRIMERO)

SIGLO XVIII

MADRID
IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL

1886

EJEMPLAR NUMERO 53



INTRODUCCIÓN

RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XVIII.—CAMBIO DE PROCEDIMIENTO EN LA ESTÉTICA, TRAÍDO POR EL CARTESIANISMO. — MÉTODO SUBJETIVO. —P. ANDRÉ, Y SU «ENSAYO SOBRE LO BELLO».—PRIMER ENSAYO DE UNA TEORÍA DE LO SUBLIME: SILVAIN.—PRIMERAS TENTATIVAS DE INSURRECCIÓN ROMÁNTICA: CUESTIÓN DE LOS ANTIGUOS Y DE LOS MODERNOS: PERRAULT, FONTENELLE, LA-MOTTE.—ENSAYOS DE PSICOLOGÍA ESTÉTICA: MONTESQUIEU «(ESSAI SUR LE GOÛT)».—TENTATIVA DE UN SISTEMA DE LAS ARTES BASADO EN EL PRINCIPIO DE IMITACIÓN: BATTEUX.—INNOVADORES: EN EL TEATRO: DIDEROT, MERCIER, ETC.—LA CRÍTICA DE ARTES PLÁSTICAS: DIDEROT.—TENDENCIA CONSERVADORA: VOLTAIRE, LA HARPE, MARMONTEL.—LA ESCUELA NEO CLÁSICA: ANDRÉ CHÉNIER.—PRIMEROS CONATOS DE IMITACIÓN SHAKESPIRIANA: DUCIS.—LA ESTÉTICA EN INGLATERRA Y ESCOCIA: HUTCHESON, ADDISSON, BURKE, AKENSIDE, BLAIR.—LA ESTÉTICA EN ALEMANIA: BAUMGARTEN.—SULZER.—MENDELSOHN.—WINCKELMANN.—LESSING (EL «LAOCONTE» Y LA «DRAMATURGIA»).—APARICIÓN DE LA «CRÍTICA DEL JUICIO» DE KANT.

La gran revolución filosófica, preparada por los pensadores italianos y españoles del siglo xvi, estalló en el xvii con inusitado brío, llevando su influencia á todos los órdenes del conocimiento humano. Roto por Descartes el cetro de la autoridad tra-

dicional, y erigida la afirmación de propia conciencia en base y fundamento de toda filosofía, cambió de pronto y bruscamente el punto de partida de la ciencia, y con él los procedimientos todavía más que las soluciones. Los filósofos de la antigüedad, de la Edad Media ó del Renacimiento, aun los que más se distinguieron por sus tendencias al análisis psicológico, convenían, sin embargo, en partir de una base ontológica, de una realidad externa y superior que daban por supuesto. Procedían siempre de fuera á dentro, razonando y legitimando lo psicológico por lo ontológico, y no al contrario. Para los platónicos la Idea no era de ninguna suerte la noción de las cosas tal como se da en el entendimiento humano, sino una realidad más alta, inmutable en medio de lo transitorio y fugaz, viva, inmortal y divina, de la cual era sombra y reflejo distantísimo la idea ó noción humana. Para los aristotélicos, así griegos como árabes y escolásticos, si las ideas no alcanzaban tal realidad substancial é independiente, si no eran ya la luz iluminante que baña y aclara los objetos, y hace posible la misteriosa cópula del conocimiento, nadie dudaba, en cambio, del valor absoluto y real de los principios naturales, especialmente del de la *forma*, y sobre tal fundamento construían el edificio de su cosmología, lo mismo que el de su psicología, dando á una y á otra un carácter exclusivamente metafísico, puesto que no venían á sér más que desarrollos y aplicaciones parciales de los gérmenes contenidos de una manera abs-

tracta y generalísima en la ontologia pura. Esta concepción se mantuvo enhiesta durante el Renacimiento, y hasta los más audaces reformadores se inclinaron ante ella, sancionada, como estaba, por el unánime consenso de la filosofía de la antigüedad, de la cual en ésto, como en tantas otras cosas, era una prolongación la filosofía escolástica.

Pero llegó un día en que la ola rebasó el límite que hasta entonces la había contenido; y Descartes (que hacía alarde de despreciar la historia y la antigüedad), apoderándose de un razonamiento ya formulado por otros, pero sin carácter exclusivo ni sistemático, invirtió los términos del procedimiento, hizo tabla rasa de cuanto la humanidad había especulado hasta entonces, y comenzó á proceder de *dentro á fuera*, de lo subjetivo á lo objetivo, de lo psicológico á lo ontológico, de la afirmación de la propia conciencia á la afirmación de la substancia.

Extraordinarias fueron las consecuencias de esta revolución. Por más que Descartes fuese metafísico, y de su sistema salieran, por derivación más ó menos legítima, concepciones tan ontológicas como el espinosismo, y en cierta medida el idealismo subjetivo, el resultado más positivo é inmediato de la escuela cartesiana, sobre todo en Francia, donde nació, fué el abandono y la ruína de la antigua metafísica, sustituída primero con un espiritualismo superficial é inconsistente, y después con un empirismo sensualista, no basado, como el empirismo actual, en el método propio de

las ciencias naturales, sino en una teoría arbitraria de la sensación.

Las ciencias particulares hubieron de resentirse muy luego de este cambio de frente, y no fué la que historiamos la última en sentir sus efectos, los cuales hasta cierto punto favorecieron su desarrollo, y en parte también le torcieron y esterilizaron. Hasta entonces había dominado en las escuelas, sin contradicción notable, la teoría estética de los platónicos, que afirmaba el valor absoluto, eterno y substancial de la idea de belleza, á la cual daban unos existencia de idea separada, mientras otros la consideraban como uno de los atributos ó perfecciones del Ser, pero conformes todos en suponerla independiente del entendimiento humano que la concebía ó que llegaba á vislumbrarla. De donde por consecuencia forzosa se deducía que esta belleza no depende del arbitrio ni de la convención humana, ni está sujeta á los límites en que nuestra razón se mueve, y que, por tanto, deben de ser eternos y de indestructible verdad y fortalèza los principios generales de las artes, cuando se prenden y aferran á esta roca viva. De aquí el carácter absoluto, dogmático, imperativo que ostentaba la antigua preceptiva.

No así la moderna. Adoptado el criterio psicológico, la belleza descendía desde el alcázar de lo objetivo á la humilde región de lo subjetivo. Trocábase de absoluta, en relativa; de noción ontológica, en noción psicológica, cuyo valor se ponía en tela de juicio, pidiéndola sus títulos y sometiéndola al análisis. Así nació la *estética* analítica

y subjetiva del siglo XVIII, que hasta en su nombre mismo lleva la huella de una escuela sensualista, para la cual lo más digno de estudio en la belleza era la impresión agradable que en el contemplador producía.

Pero antes que la Estética, mirada bajo este aspecto, adquiriese nombre y verdadera independencia, ya un jesuíta francés, ardiente cartesiano y no bien mirado entre los suyos por esta razón, había compuesto sobre lo Bello un agradable tratado, que por su extensión é importancia relativa y por la influencia que ejerció en el pensamiento de muchos preceptistas del siglo pasado, entre ellos nuestro Luzán, merece análisis algo detenido [1].

El Ensayo del P. André sobre lo Bello (1711) conserva todavía reminiscencias platónicas, pero es evidente que pertenece á otra dirección y á otra escuela, en que la savia del idealismo se iba extinguiendo gradualmente. Lo que preocupa al autor, más que la belleza *en sí*, es la belleza en los objetos visibles y la belleza moral. La cuestión de esencia de lo bello puede decirse que la escamotea hábilmente en las primeras páginas de su libro. Empieza por preguntar, como Platón en el *Hipias Mayor*: ¿La belleza es algo absoluto, ó es cosa relativa? ¿Existe una be-

1 El *Essai sur le Beau, par le P. André*, ha sido impreso varias veces, y últimamente se encuentra reproducido en el *Diccionario de Estética cristiana* (1856), trabajo muy endeble que forma parte de la *Enciclopedia Teológica* de Migne (páginas 853 á 1003).

lleza esencial é independiente de toda convención, una belleza fija é inmutable, una belleza que puede agradar á las naciones salvajes, tanto como á las más cultas, una belleza suprema que sea la regla y el modelo de la belleza subalterna que acá en el mundo contemplamos, ó la belleza es algo que depende del capricho de los hombres, de la opinión ó del gusto?» Y contesta: «Hay en todos los espíritus una idea de lo bello, una idea de excelencia, de agrado, de perfección.»

Esta idea corresponde á tres grados de belleza, una esencial é independiente de toda institución, aun la divina; otra belleza natural é independiente de la opinión de los hombres, y, finalmente, una especie de belleza de institución humana, que, hasta cierto punto, es arbitraria. Á esta división agrega el P. André otra, admitida por casi todos los tratadistas posteriores, aunque no le corresponde á él la invención, ni muchísimo menos; belleza sensible y belleza inteligible, belleza del cuerpo y belleza del espíritu. Pero ni una ni otra pueden ser percibidas más que por la razón, aplicándose ésta, en el caso de la belleza sensible, á las ideas que recibe por medio de los sentidos, y en el caso de la belleza inteligible á las ideas del espíritu puro.

La belleza sensible ó *visible*, como el P. André la llama, se subdivide en belleza óptica y belleza acústica.

El *orden*, la *regularidad*, la *proporción*, la *simetría*, son para nuestro jesuíta las cualidades en que la belleza esencialmente consiste: una figura

será tanto más elegante, cuanto que sus contornos sean más regulares: una obra será tanto más perfecta, cuanto más brille el orden en la distribución de sus partes, resultando de ellas un todo, donde nada se confunda y nada se oponga á la unidad del plan. Los principios de esta doctrina están en San Agustín, y el P. André ingenuamente lo confiesa, citando y traduciendo largos pasajes de los libros *de musicá* y *de vera religione*, especialmente el consabido *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*, principio que él adopta en toda su extensión literal.

Donde comienza la originalidad del P. André es cuando distingue esta especie de belleza geométrica «que agrada á la razón más que á los ojos», y que es independiente hasta de la institución divina, de otro género de belleza natural, dependiente de la voluntad del Creador, pero independiente de nuestras opiniones y gustos. Este segundo género de belleza, por lo que toca á los objetos de la vista, consiste en el *color*, ó más bien en la *luz*, reina y madre de los colores, y único criterio para juzgar del respectivo valor estético de cada uno de ellos. El más bello es el que se acerca más á la luz, es decir, el blanco: el más feo el que se acerca más á las tinieblas, es decir, el negro. Los restantes se colocan por este orden: anaranjado, rojo, verde, azul, violado. Reconoce, no obstante, con mejor acuerdo, que cada uno de los colores tiene su belleza propia y singular: el azul en el cielo, el verde en la tierra, etc., y que no habría monotonía igual á la de un solo color,

por brillante que fuese. En la infinita variedad de los colores compuestos consiste una gran parte de la belleza con que el Creador ha decorado la escena del Universo. Hay colores que parecen buscarse y atraerse, mientras que otros se huyen entre sí como enemigos declarados; pero sabe todo artífice diestro reconciliarlos por mediación de algún otro.

Estas ideas sobre los colores son, ciertamente, vulgares; pero no lo es el entusiasmo sincero y el calor comunicativo con que el P. André sentía las bellezas de la naturaleza y del arte, y que infunde á su libro una amenidad muy rara en libros de filósofos. Así, por ejemplo, le vemos definir, en términos de verdadera elocuencia, la belleza humana, que él llama belleza *espiritual*, y cuya esencia busca, no ya sólo en la regularidad y en el color, sino también en la vida y en la expresión.

Tercera especie de belleza es la que podemos llamar arbitraria ó artificial, de sistema, de moda ó de costumbre. Así, la arquitectura tiene dos especies de reglas: unas fundadas en los principios de la geometría, otras en las observaciones particulares que los maestros del arte han hecho en diversos tiempos sobre las proporciones que más agradan á la vista por su regularidad verdadera ó aparente. Las reglas de la primera especie son tan invariables como la ciencia que las prescribe (v. gr., la simetría de los miembros, la unidad del plan, etc.). Pero no lo son las que se han establecido para determinar las proporciones de

las partes de un edificio en los cinco órdenes de arquitectura.... reglas fundadas muchas de ellas en observaciones incompletas ó en ejemplos equívocos. Este género de reglas, que responden á un tipo de belleza arbitrario, pueden ser de alguna utilidad en las artes, pero nunca deben mirarse como una barrera para el genio, que puede saltarla siempre que de esa irregularidad aparente resulten mayores bellezas. La arquitectura, la pintura, la escultura, todas las artes, la naturaleza misma, nos ofrecen abundantes ejemplos de estas *felices irregularidades.*

¡Cuán lejana está la fecunda y amplia doctrina del P. André, del intolerante preceptismo que por entonces tenía su eco en la elegante musa de Boileau, y cuán cierto es que los principios de la Estética, cualquiera que ella sea, en el mero hecho de ser principios filosóficos y generales, serán siempre la piedra de toque en la cual se prueben los bajos quilates de toda doctrina literaria exclusiva, de todo antojo ó capricho de la moda, de todo lo que es relativo y accidental, ó meramente histórico! Todo sistema estético propenderá siempre á la libertad literaria, al paso que todo conjunto de reglas técnicas y mecánicas propenderá siempre á coartarla y á decirla: «No pasarás más allá».

Esta belleza de convención humana puede dividirse todavía, según el P. André, en belleza de genio, belleza de gusto y belleza de puro capricho. La belleza de genio supone un conocimiento de la belleza esencial, bastante extenso

para formarse un sistema *particular* en la aplicación de las reglas *generales*.

Con el nombre de *belleza en las costumbres*, reune el P. André lo que en las Estéticas modernas suele andar separado bajo las dos rúbricas de belleza moral y belleza intelectual, considerando esta última como fuente de la belleza artística.

La idea del orden entra necesariamente en la noción de la belleza moral. Pero hay que distinguir tres especies de orden: un orden esencial, absoluto é independiente de toda voluntad, aun la divina: otro orden natural, independiente de nuestras opiniones y gustos, pero que depende esencialmente de la voluntad del Creador, y, finalmente, un orden civil y político, establecido por el consenso de los hombres, para mantener á los Estados y á los individuos en sus derechos naturales ó adquiridos. Todas las consideraciones que sucesivamente desarrolla el P. André sobre estas tres especies de orden pertenecen á la Ética mucho más que á la Estética, y tienen un sabor muy pronunciado de sermón ó plática moral, ora exponga el origen y valor de la simpatía, buscándole en la unidad primitiva del género humano (*Homo sum, etc.*), ora deduzca que, así como hay en nuestros entendimientos un orden de ideas, que es la regla de nuestros deberes esenciales respecto de los tres géneros de entidades que conocemos en el universo, así también hay en nuestros corazones un orden de sentimientos que es la regla de nuestros deberes naturales respecto de los demás hombres.

La belleza moral consiste, pues, en una constante, plena y entera conformidad del corazón con el orden moral en sus distintas especies, esencial, natural, civil, ley universal de las inteligencias, ley general de la naturaleza humana, ley común social. En el orden moral, como en el físico, una especie de *unidad* es siempre la ley esencial de lo bello, y aquí hemos de buscarla en el imperio de la razón eterna, que es *una* y que da unidad á cuanto toca. Las costumbres que no tienen *unidad* podrán ser buenas, pero nunca serán bellas, porque siempre nos ofenderá una discordancia entre la persona y el papel que quiere representar.

En el tercero de sus discursos ó conferencias llega, por fin, á tratar el P. André de lo que entiende por belleza en las obras del ingenio, y cuál es la forma precisa de lo bello en el total de una composición. «Entiendo por belleza, responde, no lo que á primera vista agrada á la imaginación en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma ó de los órganos del cuerpo, sino lo que tiene el derecho de agradar á la razón y á la reflexión por su excelencia, por su luz propia, y, si se me permite esta expresión, por su agrado intrínseco.» La razón y la reflexión son, pues, para el P. André, como para todos los cartesianos, el único criterio de la belleza, que en su sistema nunca sale de la esfera del intelectualismo, á pesar de las salvedades que veremos después.

Aquí, como en todas partes, nuestro teórico

distingue tres especies de belleza: una esencial, que agrada al puro espíritu, independientemente de toda institución, aun la divina; otra natural, que agrada al espíritu en tanto que unido al cuerpo, independientemente de nuestras opiniones y de nuestros gustos, pero con necesaria dependencia de las leyes del Creador, que son el orden de la naturaleza; y, por último, otra belleza artificial, que agrada al espíritu por la observancia de ciertas reglas, que los sabios de la república de las letras han establecido, guiándose por la razón y la experiencia.

Existe, pues, un gusto general, fundado en la esencia misma del espíritu humano, grabado en todos los corazones, no por institución arbitraria, sino por necesidad de la naturaleza, y este gusto es, por consecuencia, seguro é infalible en sus decisiones.

La belleza de las imágenes consiste en lo grande ó en lo gracioso, y, mejor aún, en la unión de lo gracioso y de lo grande. La nobleza ó la delicadeza, y, mejor todavía, la alianza de lo delicado y de lo noble, constituye la belleza del sentimiento. La fortaleza y la ternura, ya juntas, ya separadas, son la fuente de la belleza dramática y oratoria. Pero ni las imágenes son bellas sino en tanto que adornan á la verdad, ni puede reconocerse belleza sino en el sentimiento virtuoso. El P. André es, en esta parte, digno precursor del P. Yungmann, y siente, como él, la más fervorosa y declamatoria indignación contra las artes que el segundo llama pseudo-bellas.

En cambio, muestra la más penetrante sagacidad cuando discurre sobre la belleza arbitraria ó convencional, es decir, la que resulta del genio de las lenguas, del gusto de los pueblos, de las reglas de los preceptistas, y, más todavía, del talento particular de los autores. Para él la belleza de la expresión consiste únicamente en traducir de una manera luminosa nuestro pensamiento, ya en términos propios, ya en términos figurados, ya en términos patéticos; pero éstos no han de buscarse en los libros, porque las expresiones trasplantadas de un espíritu á otro degeneran las más veces, como los árboles cuando cambian de tierra. Es preciso que cada cual las encuentre en su propio fondo, ó se las asimile de tal manera, que las haga carne y sangre suya. La verdad, aun siendo la misma en su fondo, se diversifica de mil maneras, según las disposiciones de los espíritus que la reciben, amoldándose á su entendimiento, coloreándose en su imaginación, animándose en su corazón. Cada pueblo tiene su carácter y su estilo propios; cada grande escritor tiene también el suyo, entendiendo por estilo cierta unidad de expresiones y de giros continuada durante todo el curso de la obra. El P. André, que todavía pertenece á la buena escuela literaria del siglo XVII, truena contra ese estilo «descosido, licencioso, vagabundo, desigual, sin número, sin medida, sin proporción entre las cosas ni entre las palabras», que fué luego el estilo del siglo XVIII.

La *unidad*, ley del mundo de la belleza sensi-

ble y del mundo de la belleza espiritual, dilata su acción y dominio al mundo de la belleza artística: unidad de relación entre todas las partes que la componen, unidad de proporción entre el estilo y la materia que se trata, unidad de conveniencia entre la persona que habla, las cosas que dice y el tono que adopta para decirlas. Es el precepto horaciano

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Por ligeras y superficiales que parezcan hoy algunas de las explicaciones teóricas del P. André, sobre todo en lo relativo á la estética de la Música, que trató muy de propósito y que colocaba en jerarquía superior á la de las artes plásticas, la aparente unidad lógica con que están enlazadas todas las partes de su tratado, el estilo florido y caluroso con que está escrito, la ausencia de tecnicismo, y más que todo el simpático calor de alma y el amor á todo lo bello y virtuoso que en él se respira, le dieron una popularidad extraordinaria, que ha durado por más de un siglo. Tenía todas las condiciones del espíritu francés: lucidez perpetua, animación comunicativa, y un solo defecto, aunque grave, el de pasar sobre las dificultades, dándolas por resueltas, sin penetrarlas verdaderamente.

Muy inferiores al ingenioso ensayo del P. André, que supo hablar graciosamente de las gracias, son el *Tratado de lo bello* de Crousaz (Amsterdam, 1724), y las *Reflexiones*, del abate Du-Bos, *sobre la Poesía y la Pintura* (1714). Ni

uno ni otro se distinguen por su genio inventivo, aunque en su tiempo lograron cierto crédito, y aquí deben citarse, por haber sido muy leídos en España. Crousaz, á quien en esta parte sigue nuestro Luzán paso á paso, ha dilatado en dos volúmenes las especulaciones del P. André, dando como él, por cualidades de la belleza, la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. *Variedad reducida á unidad*, viene á ser su fórmula, que coincide con la de nuestro gran teólogo Domingo Báñez «*differentia cum unitate*». De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, ó sea la adecuación al fin. Es también notable en Crousaz la observación acerca del carácter *inmediato* de la percepción de la belleza, y la eficacia con que rinde y avasalla la voluntad antes que el entendimiento, aunque reconoce que esta eficacia puede ser mayor ó menor, según la disposición de nuestro ánimo, resultando de aquí la aparente variedad de gustos. Y no merece menos consideración el haber contado entre las cualidades que contribuyen á la eficacia de la belleza, pero que no la producen, la *grandeza*, la *novedad* y la *diversidad*, doctrina que, lo mismo que las anteriores, ha hecho luego singular fortuna. El abate Du-Bos tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en indagar, aunque superficialmente, las causas del progreso y decadencia de las artes, y en su crítica pueden notarse aciertos como el de recomendar á los poetas que prefieran los asuntos nacionales. Voltaire le estimaba como el li-

bro más útil que hubiese aparecido sobre estas materias hasta su tiempo. Hoy nos parece vago, superficial y falto de método.

Por entonces apareció una tentativa mucho más original y digna de memoria, sobre *lo sublime*. Boileau había traducido en 1674 el célebre tratado griego sobre esta materia, que corre vulgarmente á nombre de Longino. La traducción era, y no podía menos de ser, muy libre y muy imperfecta. Boileau era mediano helenista, y además, en su tiempo apenas era conocido ni estudiado el estilo técnico de los retóricos de Alejandría, á cuya escuela pertenece el llamado Longino, ni el texto de éste había pasado por más recensiones dignas de memoria que la de Tannegui Le Fevre, que dejó en él innumerables vacíos y obscuridades. Por otra parte, las observaciones ó *remarques* que Boileau añadió á su traducción, no hacían adelantar un paso la cuestión de lo sublime, advirtiéndose en él, todavía más que en el autor griego que traducía, la perpetua confusión entre lo sublime y lo elevado, la cual llevaba á uno y á otro hasta encontrar sublimidad en el uso de las figuras de dicción y en la composición magnífica de las palabras.

Un abogado del Parlamento de París, llamado Silvain, hombre de espíritu verdaderamente filosófico, leyó á Longino, leyó las observaciones de Boileau, y ni una cosa ni otra le satisficieron. Á fuerza de meditar sobre el problema, creyó haber dado con otra solución, y se la dirigió al mismo Boileau, que no parece haberse hecho

cargo de ella (1708). Desalentado con tal indiferencia Silvain, tuvo por veinticuatro años inédito y olvidado su manuscrito; y cuando, por fin, llegó á publicarle, no fué leído ni entendido por nadie. Á nuestra edad estaba reservado el exhumarle, como lo ha hecho Michiels [1], notando singulares coincidencias entre las teorías de Silvain y las de Kant en su *Crítica del juicio*. Estas coincidencias no van tan lejos, sin embargo, como el crítico francés supone, interpretando á Silvain á la moderna y haciendo decir á sus frases más de lo que realmente entrañan. Falta, por completo, en Silvain la idea fundamental kantiana del poder de *resistencia* de la voluntad contra la naturaleza: falta la distinción del sublime *matemático* y del *dinámico*: falta, sobre todo, la idea de la discordancia entre nuestra facultad de estimar la magnitud de las cosas del mundo sensible, y la idea de la absoluta totalidad que en nosotros es real. Pero hay que confesar que Silvain dijo de lo sublime algo que hasta entonces no había vislumbrado pensador alguno: algo que se levanta extraordinariamente sobre las consideraciones retóricas y externas de Longino y de Boileau. Á él se debe el haber distinguido por primera vez la sublimidad, de las otras nociones con que aparecía confundida, especialmente de la grandeza y de lo pa-

1 En su *Histoire des idées littéraires* (París, E. Dentu, 1863), libro menos estimado de lo que merece, aunque escrito con cierto exclusivismo romántico, y con mala voluntad evidente hacia ilustres críticos modernos. (Vid. para Silvain, cap. IX, páginas 201 á 232 del primer tomo.)

tético. Á él haber buscado en lo infinito la raíz de lo sublime: á él (y en esto es en lo que más se aproxima á Kant) haber mostrado el carácter *subjetivo* de la impresión de lo sublime y de lo bello. «Lo sublime (escribe) es lo que levanta al alma sobre sus ideas ordinarias de grandeza, y llevándola con admiración á lo más elevado que hay en la naturaleza, la infunde una alta idea de sí propia.... Lo sublime es efecto de una grandeza extraordinaria. En lo grande caben grados, pero en lo sublime parece que sólo cabe uno.. Se puede decir que lo grande desaparece á la vista de lo sublime, como los astros se obscurecen á la vista del sol.... No puede haber más que dos especies de sublimidad: una que hace relación á los sentimientos, otra que mira á las cosas. Llamaré á la primera de estas especies *sublime de sentimientos*, á la segunda *sublime de imágenes.*»

Propiamente hablando, Silvain no estudia lo sublime en la impresión producida por los objetos de la naturaleza: no se fija ni en el sublime de espacio ni en el de tiempo: reserva toda su admiración para lo sublime moral, que consiste en las acciones y sentimientos heroicos. No admite tampoco, como Longino y Boileau, que la sublimidad pueda encontrarse en las palabras solas. «Las palabras no son más que imágenes del pensamiento, y, por tanto, la verdadera elevación del discurso procede tan sólo de las cosas que en él se expresan. Pero lo sublime literario se encuentra á un tiempo en las cosas y en las palabras escogidas y colocadas de cierta manera.»

El subjetivismo, que iba siendo forzosamente el molde en que se vaciaba el pensamiento de los filósofos del siglo XVIII, estalla en las siguientes frases, que son realmente lo más kantiano del tratado: «Es verdad que lo sublime consiste en las cosas y en las imágenes, pero *mediante la impresión de los objetos en el espíritu del orador*.... Entonces el alma se penetra de admiración, y concibe alta opinión de sí misma.... Estos momentos son raros y cortos, porque el espíritu, cansado de tan grandes esfuerzos y arrastrado por la costumbre, pierde pronto su actividad; pero mientras esos momentos duran, el alma se despliega en toda su extensión y marcha con paso noble, seguro y rítmico.... *Se diría que lo sublime de las imágenes está en el alma del orador*, y parece que así como no somos grandes sino por nuestra unión con Dios, *así el hombre da valor y comunica excelencia á las cosas á que se une*, y las más grandes no hacen impresión en sus discursos, sino por el efecto que antes han producido en él.»

En el estudio de lo sublime, moral ó trágico, Silvain parece anticiparse también á Schiller y levantarse sobre su propia doctrina, haciéndole consistir en la lucha ó conflicto entre la pasión y el deber, vencida y dominada por el triunfo de la ley moral. «Quiero que la pasión sacrificada haga padecer, pero no que abata; quiero que un hombre aparezca lleno de una pasión tan grande que otro menos magnánimo no podría domarla, no podría realizar tal sacrificio; y quiero, sin embargo, que lo haga con tan plena voluntad como

si careciese de pasión.» El entusiasmo por la libertad humana, la apoteosis estoica de la ley imperativa y absoluta es tan grande en Silvain como en Schiller ó en cualquiera otra de los kantianos.

Tan luminosas adivinaciones quedaron por de pronto perdidas para Francia. Dominaba allí una técnica literaria estrecha é inflexible, fundada en la admiración de ciertas obras de la antigüedad, mal entendidas por lo común, pero fundada todavía más en propensiones nativas de la raza, por donde vino á ser allí nacional, en el más riguroso sentido de la palabra, lo que en otras naciones, más clásicas de origen que Francia, pareció siempre artificial é importado. Dióse, pues, el fenómeno, á primera vista singular, de encontrarse una preceptiva falsa ó incompleta (y de todas suertes opresora de la libertad artística y del arranque genial), sostenida por una larga serie de obras maestras, que dieron tono y color á una literatura, con la circunstancia no menos extraña de haber sido la mayor parte de estas obras verdaderamente populares, es decir, aceptadas y comprendidas desde su aparición por todo un pueblo. La docilidad con que los ingenios más poderosos y más audaces, y hasta los espíritus más rebeldes á todo otro linaje de disciplina, amoldaron su inspiración á una serie de reglas que hoy nos parecen menudas, pueriles y de colegio, sin que esta esclavitud los perjudicase totalmente ni helase su inspiración, prueba hasta qué punto el genio y la índole de las razas impri-

me su sello en la literatura, haciéndola á su imagen y semejanza, á despecho de reglas y modelos, resultando de aquí que en unas partes se sequen y mueran las plantas que en otras crecen vivaces y lozanas, por encontrar en la tierra jugos que las sustenten. Es la gente francesa inclinada de suyo á lo que algunos historiadores apellidan espíritu *clásico*, no ciertamente en el sentido de espíritu helénico, sino en el sentido de espíritu de orden intelectual, de disciplina literaria comprensible para todos, y que hace pasar como un nivel sobre todas las inteligencias, espíritu de educación uniforme, de pensamiento en común, de ideas y autoridades recibidas por todos, de claridad y lucidez en el pensamiento y en la frase, de algo que se respira en las escuelas, en los colegios, en las *clases*, de donde viene tal nombre. Si este sistema contribuye, á no dudarlo, á derramar entre los espíritus medianos, que en todas partes son los más, cierta especie de buen gusto, encerrado voluntariamente en estrechos canceles, también lo es que á la larga acaba por desecar esas mismas formas tan exquisitas y ponderadas, y, entre tanto, coarta el desarrollo de individualidades tan potentes y enérgicas como las que admiramos en las dos grandes literaturas del Norte y en las dos grandes literaturas del Mediodía.

Lo cierto es que la llamada *poética clásica*, poética ciertamente muy lejana de los preceptos y mucho más de los ejemplos de la antigüedad, en ninguna parte ha llegado á ser nacional sino en Francia, y eso que no fueron los franceses sus in-

ventores. La unidad de tiempo, que erigió en precepto lo que Aristóteles se limitaba á consignar como un hecho, está en todos los comentadores latinos, italianos y españoles de la Poética, que pulularon en el Renacimiento. La unidad de lugar la inventó Castelvetro, según parece, y lo singular era el poner semejantes ideas en cabeza de Aristóteles, el cual había declarado, como cumplía á su grande entendimiento, que la duración conveniente de la fábula sería aquella que se requiriese para pasar de la infelicidad á la felicidad, según el curso verísimil y necesario de las cosas humanas.

Pedro Corneille, dos veces español, educado en la imitación de nuestro teatro y en la imitación de Lucano y de Séneca, é inclinado, por consiguiente, á la independencia literaria y á la forma romántica, se encontró con semejante tiranía, establecida ya por consenso universal, y en vez de atacarla de frente, prefirió eludirla unas veces con inocentes artificios, y otras someterse á ella, vindicándose á sí propio en los prefacios y exámenes que añadía á sus piezas, acabando por doblar la frente en sus *Discursos del poema dramático, de la tragedia y de las tres unidades.* Da pena ver á tan vigoroso poeta perseguido aun en su vejez de escrúpulos escolásticos, que le llevan á encontrar altos sentidos hasta en las que luego han resultado erratas de la Poética de Aristóteles, y buscar en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, desde el prólogo hasta el éxodo; ó bien pedir,

como por favor, que se le concedan algunas horas ó algunos palmos más de tierra para desarrollar sus fábulas, sin caer en la *licencia* de algunos que hacían viajar á sus personajes desde París á Ruan.[1]

El ejemplo de la sumisión de Corneille, que fué gran poeta, no en virtud de las supuestas reglas, sino á pesar de ellas, vino á dar extraordinaria autoridad á los infinitos libros de teoría literaria, casi todos inútiles y farragosos, que en gran número abortaron el siglo XVII y el siguiente. Así la *Poética* de La Mesnardière (1640), la *Práctica del teatro* del abate D'Aubignac (1657), el *Tratado del poema épico* del P. Le Bossu (1675), las *Reflexiones* del P. Rapin (1674). De ellos, D'Aubignac y Le Bossu fueron los más leídos, aunque uno y otro eran solemnísimos pedantes. El primero califica de *monstruosos* el teatro italiano, el español y el antiguo francés, y cuando no encuentra en Aristóteles sus absurdos y caprichosos preceptos, lo atribuye á que el Estagirita los tenía por tan evidentes, que ni siquiera juzgó necesario hacer mérito de ellos. En este género, nada hay tan cómico como la controversia entre D'Aubignac y Ménage (*Trissotin y Vadius* como si dijéramos), en la cual el segundo sostenía que la acción del *Heautontimorumenos* dura quince horas, y el segundo que dura diez; el primero, que pasa en Atenas, y el segundo en un lugarejo próximo á aquella ciudad.

Pero á todos excedió el P. Le Bossu, cuyo tratado del *poema épico* tuvo seis ediciones, y me-

reció que Pope le calificase de *admirable*, y que Mad. de Sevigné tuviese á su autor por el hombre más sabio del mundo. He aquí el concepto que el P. Le Bossu tenía de la epopeya: «*discurso inventado con arte para reformar las costumbres por instrucciones cubiertas con el manto de la alegoría* de una acción importante, que se cuenta en verso de una manera verosímil, divertida y maravillosa». Consecuente á esta barroca definición es el resto de la teoría. El P. Le Bossu emprende probar que «la *Odisea* no ha sido compuesta como la *Iliada* para *instruir* á todos los Estados de Grecia reunidos y confederados en un solo cuerpo, sino para cada Estado en particular». Á él se debe también la peregrina idea de considerar la epopeya como una obra de especial utilidad para los reyes y generales de grandes ejércitos. Raro público, en el cual de seguro no habían pensado ni Homero, ni Dante, ni Milton.

Á Boileau, espíritu lógico, exacto y preciso, pero espíritu negativo al cabo, como todos los satíricos en quienes no se mezcla una nota lírica, le salvó de caer en tales aberraciones el profundo sentimiento que tenía de lo ridículo; pero el fondo de su doctrina difiere poco, salva la felicidad incomparable de la expresión, del que D'Aubignac y Rapin preconizaban. Dió á muchas verdades de sentido común eternidad de proverbios: «dijo agradablemente cosas verdaderas y útiles», como Voltaire reconoce; tuvo el mérito singular de adivinar y alentar el genio de sus más famo-

sos contemporáneos (Racine, Pascal, Molière); enterró toda una literatura pésima, fanfarrona y bastarda; no fué extraño de ninguna manera á la poesía, y sobre todo á la poesía de dicción, que puede coexistir con pensamientos vulgares....; pero en el fondo no tiene el *Arte Poética* (1674) ni un solo principio que se levante sobre el nivel del vulgar mecanismo, ni que arguya comprensión de las grandes leyes del arte. La forma es admirable: casi todos los preceptos deben calificarse de racionales y sensatos, pero el espíritu estético es el de un procurador ó el de un comerciante de paños. No confundamos por un espíritu de reacción, quizá justificada en parte, lo que es gloria de la lengua francesa, con lo que no es ni puede ser el código literário de los que no nos hemos educado en ningún colegio francés. La importancia pueril concedida á la rima, que, en lenguas como la italiana y la nuestra, tiene un valor tan secundario y discutible; el empeño de considerar la poesía como un arte de razón y de buen sentido; la absoluta ignorancia de la poesía de la Edad Media, calificada de «*arte confuso de nuestros viejos romanceros*»; la ignorancia todavía mayor del teatro español, anatematizado como «*espectáculo grosero*»; la proscripción absoluta de lo maravilloso cristiano; el riguroso precepto de *una acción sola en un lugar y un día*; la concepción radicalmente falsa de la poesía épica, «que se sostiene por la fábula y vive por la ficción», son intolerancias y errores de la crítica de Boileau, en los cuales no se insiste aquí por ser

tan manifiestos, y además porque nos detiene aquel dicho de Voltaire: «es de mal agüero *(porte malheur)* hablar mal de Nicolás[1]». Fué el intérprete de la razón y de la verdad, pero la razón y la verdad solas no son la poesía.

No todos se sometieron sin protesta á la férula del ceñudo dictador. No en balde había difundido el cartesianismo cierto espíritu de hostilidad contra la tradición en todas las esferas. Espíritus insurrectos iniciaron de un modo desordenado, pero con singular tenacidad, la guerra contra los modelos clásicos, formulando principios muy análogos á los que han sido en nuestro siglo la bandera del más intransigente romanticismo. Así estalló la famosa cuestión de los antiguos y los modernos, que duró más de noventa años, y que produjo una verdadera montaña de libros[2]. El origen cartesiano de este motín es indudable. Descartes había hecho gala de despreciar la historia y las lenguas clásicas, afirmando que un sabio tenía tan poca obligación de saber el griego y el latín como el dialecto de la Baja Bretaña, ó el de los

1 Véase la más ingeniosa y discreta apología de Boileau en el tomo II de la *Historia de la literatura francesa*, de Nisard, que le considera como la personificación del espíritu francés en materia de juicio y buen sentido.

2 Es increíble lo que han escrito los franceses sobre este importante episodio de su historia literaria. Ante todo, debe recomendarse el libro de Hipólito Rigault *(Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, 1856). Véase además la *Historia de las ideas literarias*, de Michiels; las *Paradojas Literarias*, de La Motte, publicadas por B. Jullien (1859), y varios artículos de las *Causeries*, de Sainte-Beuve, sobre Perrault, Mad. Dacier, el abate de Pons, Fontenelle, etc.

grisones. Él fué el primero que echó á volar la idea, tantas veces reproducida por Perrault y sus secuaces, de que nosotros somos los verdaderos antiguos, puesto que el mundo es hoy más viejo y posee mayor experiencia. El P. Malebranche tenía por pequeño mal que el fuego viniese á consumir las obras de los poetas y de los filósofos antiguos, y se enojaba de que un amigo suyo encontrase placer en la lectura de Tucídides.

De tales antipatías se hicieron eco Colletet, Desmarests de Saint-Sorlin, Charpentier, Carlos Perrault, Fontenelle y La Motte, principales héroes de las tres campañas contra los antiguos, en las cuales tuvieron por principales antagonistas á Boileau y á Mad. Dacier. Sería inútil y prolijo en esta introducción enumerar todos los incidentes de la contienda. Basta fijarnos en el principal argumento de los innovadores, que. más ó menos explícito, más ó menos bien declarado, no era otro que el principio de la perfectibilidad humana, ó sea la ley del progreso, aplicada por igual y en línea recta, al arte, á la ciencia y á la industria. Colletet afirmaba, en plena Academia francesa, que la imaginación del hombre es infinita, y que no hay belleza que no pueda ser obscurecida por otra más rara, principalmente en estos nuestros siglos, que podemos considerar como la vejez del mundo, pues así como se han visto lucir nuevas estrellas y descubrirse nuevos mares y nuevos pueblos, así podrán encontrarse cada día modos nuevos de belleza. Arnauld D'Andilly y el obispo Godeau (1635,—*Discurso sobre la poesía cris-*

tiana), hacían resueltamente la apología del elemento poético del cristianismo, enseñando que «el Helicón no es enemigo del Calvario, y que la Palestina oculta tesoros de que la Grecia misma no puede gloriarse», y añadían que «era lícito pasar por Atenas y por Roma, pero que se debía hacer morada en Jerusalén, sacrificándola los despojos de sus enemigos y reedificándola de sus ruínas».

Desmarests de Saint-Sorlin, poeta infeliz, pero recalcitrante y obstinadísimo, publicaba en dos volúmenes (1658), con el título de *Las delicias del ingenio,* un virulento ataque contra la mitología, y un desarrollo de esta tesis: «no hay belleza que pueda ser comparada con la de las Sagradas Escrituras». En otro libro suyo, *Comparación de la lengua y de la poesía francesa con la griega y la latina,* Desmarests de Saint-Sorlin declara inmutables los elementos poéticos que suministra la naturaleza, pero variables y perfectibles hasta lo infinito los que resultan de nuestro modo, cada vez más perfecto, de concebir la naturaleza de las cosas. No contento con esto, escribió un Discurso para probar que los argumentos cristianos son los únicos propios de la poesía heroica, censurando, sobre todo, enérgicamente á los que en asuntos modernos hacían intervenir á los dioses de la Fábula, y asentando el principio indisputable de que lo maravilloso y lo sobrenatural debe estar fundado sobre la religión del héroe de quien se canta.

Desmarests bajó al sepulcro en 1676, pero dejan-

do por ejecutor de sus voluntades literarias á Cárlos Perrault, cuyo nombre vive, no por estas polémicas, sino por sus encantadores cuentos para la niñez. Perrault era un sabio en muchas artes y ciencias, pero sentía poco y mal la poesía, y sobre Homero y sobre Píndaro dijo verdaderas enormidades. Su mérito y su error fundamental consiste en la aplicación sistemática de la teoría del progreso, entre cuyos primeros apóstoles quiere alistarle con razón Pedro Leroux. Los cuatro tomos de su *Paralelo de los antiguos y de los modernos* (1696), ampliación de otros escritos suyos anteriores sobre la misma materia, pueden considerarse como un perpetuo desarrollo de esa idea de perfectibilidad continua y paralela. Perrault compara las edades de la humanidad con las de un sólo hombre, é infiere de aquí que los antiguos eran niños, y que nosotros debemos ser considerados como los verdaderos antiguos. Exalta el siglo de Luís XIV, como la edad de oro de la humanidad, y concede grande eficacia á la gobernación de los príncipes en el desarrollo de las letras y de las artes. No le espantan los eclipses parciales de la civilización, porque en esos períodos, al parecer de barbarie y de tinieblas, la ciencia corre como río subterráneo, para salir de nuevo á la superficie, más abundante y caudaloso que nunca. La naturaleza no ha perdido nunca su fecundidad para producir grandes hombres: sólo que en cada época engendra cierto número de hombres excepcionales, que son como el tipo y la gloria de ella.

Donde Perrault flaquea es en la aplicación de estos grandes principios á cada una de las artes. La idea del progreso es, á un tiempo, el mérito mayor y el punto más flaco de su sistema. No acertó á comprender que esta ley, como toda ley histórica, no puede aplicarse en iguales términos á lo que de suyo es relativo y mudable, como las ciencias experimentales y las industrias (en que cada día representa un adelanto nuevo), y á lo que puede alcanzar en cualquier momento histórico un valor propio y absoluto, como sucede con las grandes creaciones artísticas. La verdad y la belleza son eternamente admirables, sea cualquiera la época y la civilización que las producen ó comprenden; y no cabe el más ni el menos tratándose de obras perfectas y acabadas, cada cual en su línea, sin que esto excluya en modo alguno la persuasión en que debemos estar de que los siglos venideros producirán otras obras igualmente perfectas, aunque de orden distinto, ni implique tampoco la negación del progreso estético, que en otro sentido se cumple siempre, en cuanto va siendo cada día mayor la suma de goces estéticos que la humanidad atesora, y mayores asimismo el número de hombres llamados á participar de estas espirituales fruiciones. Ni entendía tampoco Perrault, esclavo más que otro alguno del arte convencional y académico de su tiempo, que pueden haberse producido en pueblos y en épocas favorecidas de un modo singular por la naturaleza, tipos y formas de arte que luego han desaparecido, y que es en vano emular, porque virtualmen-

te están muertos, aunque gozan de la perennidad incorruptible que la perfección y la hermosura les comunican: así, por ejemplo, la estatuaria griega y también su tragedia; así también la epopeya de los pueblos primitivos, y pudiéramos añadir la arquitectura gótica, y la pintura italiana del Renacimiento, sustituídas luego por otros modos y formas, que á su manera tienen también singular hermosura, v. gr., el drama shakespiriano, la pintura realista holandesa y española, etc., etc. Entendido de esta manera el progreso artístico, quizá se hallará que están bien compensadas las pérdidas con los hallazgos, mucho más si se tiene en cuenta que cada día va siendo más profunda la crítica que se aplica á las obras maestras, y mayor la penetración de sus recónditas bellezas.

Otro de los méritos de Perrault consiste en haber distinguido, antes que el P. André, dos géneros de bellezas, unas transitorias y locales, otras universales y eternas, infiriendo de aquí que era gran prueba de esterilidad someterse á un estilo único é inmutable. Pero su falta de sentido estético salta á los ojos, cuando confunde groseramente los adelantos de la construcción con los del corte de piedras y maderas, ó cuando dirige á Homero las más pedestres censuras, por no haberse sometido á la etiqueta y ceremonial de la corte de Luís XIV, aunque por otra parte dió singular muestra de adivinación histórica, negando la personalidad del poeta y considerando las dos epopeyas homéricas como un conjunto de rapsodias:

opinión idéntica, hasta en su temeridad, á la de la escuela wolfiana, reducida hoy á más razonables términos, y anunciada también por Vico (1715), que consideraba á Homero como una *Idea* ó un *carácter heroico* más bien que como persona real.

En suma: no hay escritor alguno de su siglo que lanzara á la arena tal número de opiniones nuevas y paradógicas, unas verdaderas, otras falsas, pero destinadas todas á hacer gran ruído en el mundo. Hasta cuando se equivoca, nos parece muy superior en ingenio á sus rivales, especialmente á Boileau, el cual en la polémica que con él sostuvo no acertó á salir de la injuria personal ó de los lugares comunes retóricos. Boileau tenía razón en admirar á los antiguos, y es mérito suyo esta admiración; pero no puede darse cosa más pobre que las razones en que la fundaba. Al fin Perrault, desatinando y todo, por su afán de aplicar á la crítica literaria las leyes y el método de las ciencias positivas, abría siempre perspectivas y horizontes nuevos, y era digno heraldo y nuncio del porvenir.

Casi el mismo elogio hay que conceder á otros espíritus paradojales, que seguían la misma bandera, muy señaladamente á Fontenelle y á La Motte. Fontenelle, hábil vulgarizador de los descubrimientos científicos, escéptico templado, y no mucho más sensible que Perrault á los encantos de la verdadera poesía, inventó un género de églogas urbanas ó áulicas, pesadísimo y absurdo, en que los pastores hablaban como discretos

cortesanos, é hizo la apología de esta invención en un *Discurso sobre la naturaleza de la égloga*, donde declara que los antiguos, especialmente Teócrito, no supieron *idealizar* la naturaleza, y que sus personajes carecen de educación y buen tono. El mismo *idealismo* de salón, mezclado con ingeniosos epigramas y fórmulas dubitativas, resalta en la *Digresión sobre los antiguos y los modernos* (1688), donde, sin embargo, aparece, quizá por primera vez, formulada la teoría de la influencia de los climas, con aplicación á la literatura y á las artes, así como Montesquieu la aplicó á la legislación, algunos años adelante. Admite la ley del progreso en las ciencias: la niega en la literatura. Ya en su vejez (1742) publicó unas *Reflexiones sobre la Poética*, encaminadas principalmente á establecer la superioridad de su tío Corneille contra los admiradores exclusivos de Racine. Esta Poética es curiosa, puesto que en ella se manifiesta por primera vez el conato de derivar las reglas del drama *de las primeras fuentes de lo bello*, indagando cuál sea la naturaleza de las acciones que son propias para agradar en el teatro, y de qué manera estas mismas acciones se modifican por las condiciones de la escena. Fontenelle se contenta con exponer el plan de esta Poética filosófica, pero le declara inmenso y casi inasequible, y se limita á hacer algunas observaciones sueltas, pensadas con más ingenio que novedad. Ni siquiera tiene aliento para rechazar la doctrina de las tres unidades, sin duda por respeto á la memoria de su tío, que ha-

bía querido mostrarse, á lo menos en teoría, tan rígido observador de ellas.

No así La Motte Houdard, otro escritor de los que se empeñaban en que la discreción y la agudeza sustituyesen á todo, hasta al sentimiento poético. Tradujo á Homero sin entenderle ni saber griego, excitando con esto todas las iras de la sabia Mad. Dacier, que le aplicó el látigo con que los humanistas de los siglos XV y XVI solían flagelarse brutalmente unos á otros; y no fué lo peor que le tradujera, sino que se empeñó en refundirle, abreviarle y acomodarle al uso y estilo moderno, con impertinentes correcciones y censuras y versos tan duros y áridos, que acabó por hacer aborrecible á Homero entre los indiferentes, hastiados ya de estas cuestiones. La Motte no negaba que Homero fuese un gran poeta con relación al tiempo bárbaro en que nació; pero estaba tan persuadido de que el poeta mismo hubiera aceptado sus correcciones, que en una oda titulada *La sombra de Homero*, osó hacer bajar al divino ciego á la tierra para recomendarle á él (La Motte) en versos de piedra berroqueña, que se dignara revestir la *Iliada* con las gracias de su estilo, respetando las conveniencias sociales y el gusto de las edades cultas.

Los admiradores y los enemigos de Homero estaban á la misma altura en cuanto á no comprender la epopeya primitiva. Boileau, no sabiendo cómo explicarse las malas costumbres y flaquezas de los dioses de la *Iliada*, había confiado, muy en secreto, á La Motte la idea de que la *Iliada* debía

ser una especie de tragicomedia, en que tocaba á los dioses el papel de bufones ó graciosos para divertir al lector, de las escenas serias. Se quería á viva fuerza que los primitivos helenos tuviesen las mismas ideas morales y teológicas que nosotros, ó se los reprendía por no haberlas tenido. Tal es el sentido del prólogo de La Motte á su traducción (1714) y de sus *Reflexiones sobre la Crítica* (1715), á las cuales contestó con más erudición que gusto Mad. Dacier en su libro *De las causas de la corrupción del gusto* (1714), y en el prefacio y en las notas de su *Odisea* (1716), donde por la mayor parte adopta las fórmulas épicas del P. Le Bossu, ensalzando la *Iliada* como un discurso en verso, inventado para representar en forma alegórica los males que la división de los jefes ocasiona en un partido, y la *Odisea* como otro discurso alegórico moral, cuyo intento es probar los males que la ausencia de los príncipes causa en los Estados. ¡Haberse pasado la vida sobre Homero, haberle traducido con tanto amor, y, en general, con bastante exactitud, aunque dándole un color falso y moderno, y venir á los sesenta y tres años á sacar por fruto de su admiración tales consecuencias! ¡Cuánto mejor lo sentía aquel escultor que, sin saber palabra de griego, exclamaba, según nos refiere D'Alembert: «Hace pocos días he tropezado con un libro *francés* viejo, que yo no conocía: se llama la *Iliada de Homero*. Desde que le he leído, los hombres tienen para mí quince pies, y no puedo dormir.»

Otras paradojas de La Motte valen más, mucho

más que lo que pudieran inducirnos á creer este bárbaro atentado suyo contra Homero ó su *Discurso sobre la poesía en general y sobre la oda en particular* (1706), notable tan sólo por el desconocimiento perfecto de lo que constituye la esencia del genio lírico, en el cual no ve más que el número, la cadencia, la ficción y las figuras. Pero aun en ese mismo discurso tiene el mérito de haberse rebelado contra los que daban por fin de la poesía la utilidad, «á no ser (añade) que en lo útil se comprenda el placer, que es, en efecto, una de las mayores necesidades del hombre», y de haber proclamado, contra un rigorismo importuno, la libertad de la poesía que «canta lo que quiere, dispone sus asuntos como bien le parece, no se preocupa de la virtud ni del vicio, y cuando nos agrada, puede decir que ha cumplido con su misión»; proposiciones que los más rígidos teólogos de su tiempo dejaron pasar sin nota de censura, adoctrinados como estaban por la escolástica, de que el arte, como tal arte, no mira á la bondad ó malicia del operante, sino á la perfección de la obra.

Mayores son los aciertos de La Motte en su *Discurso sobre la tragedia*, donde no duda en atacar de frente el sistema de las tres unidades, que califica de regla pueril y contraria á la verosimilitud: en sustituir á la unidad de acción la de interés, y en reprobar el uso de los confidentes, plaga del teatro francés. ¿Qué más? Llegó á recomendar el uso de la prosa para la tragedia y hasta para la oda, extravagancia

esta última que creíamos nacida en nuestros días.

Si los defensores de los antiguos pecaron por espíritu de rutina y los defensores de los modernos por falta de erudición y de discernimiento, no cabe duda que unos y otros dieron impulso á un gran movimiento intelectual, y que entonces quedaron proclamadas por primera vez la mayor parte de las ideas cuya trama constituye la moderna historia de la preceptiva literaria. De la nube de escritos que tal polémica abortó, pocos son leídos hoy, y pocos merecen serlo, si se exceptúan una epístola de La Fontaine (que sentía á los antiguos como ningún otro poeta de su tiempo), algunas páginas muy sensatas y de elegancia mundana de Saint-Évremond, y sobre todo la hermosa carta de Fénélon acerca de las ocupaciones de la Academia Francesa, y sus *Diálogos sobre la elocuencia*, expresión de un sabio y simpático eclecticismo, en el cual domina el cariño gracioso y familiar á los antiguos, pero cariño tan ilustrado, que le hace preferir la austeridad de Demóstenes á la pompa de Cicerón. Ni tampoco pareció esquivo á algunas de las más razonables paradojas de La Motte, mostrando, singularmente, declarada aversión á la rima y al sistema prosódico de la lengua francesa, aversión bien natural en quien se había mostrado verdadero poeta en prosa en su *Aristonóo* y en las buenas partes del *Telémaco.*

Aparte de esta grande y fundamental cuestión, todavía pueden citarse en Francia muchos escritos de principios del siglo XVIII, que más ó me-

nos se refieren á la estética. Indicaremos sólo los que contienen alguna novedad digna de recordarse. El abate Terrasson, autor de una soporífera novela científica titulada *Sethos*, intentó aplicar á la teoría de las artes la duda metódica de los cartesianos, é hizo alarde de buscar las leyes de la poesía en la esencia de la poesía misma, y no en la tradición ni en el análisis de algunos volúmenes griegos y romanos. Tal es el sentido de su *Disertación crítica sobre la* ILIADA *de Homero* (1715). El P. Bouhours, jesuíta algo mundano y muy estimado en la conversación, erigió en teoría (en sus *Diálogos de Aristo y Eugenio*—1671, y en su *Manera de juzgar bien las obras de ingenio* —1687) una especie de estilo brillante y conceptuoso y al mismo tiempo florido, que él llamaba *adornado*, y que era, por decirlo así, una renovación del conceptismo de *las preciosas*; y para defenderle, cual otro Gracián, inventó la teoría estética de la *verdad embellecida* que él daba por fórmula del arte. Su libro tiene profundas semejanzas con la *Agudeza y arte de ingenio*, aunque él no lo confiesa. Exageró sus ideas el abate Trublet, que *compilaba, compilaba, compilaba....*, según el sangriento verso de Voltaire. Trublet inventó una receta para convertir lo bueno en bello por medio de la elegancia, la vivacidad y la delicadeza.

Todas estas genialidades están olvidadas, pero no les faltaron secuaces. Mejor fué la suerte del *Tratado* de Rollin (rector de la Universidad de París) *sobre los estudios* (1726-28), que en su

parte literaria es una paráfrasis bien hecha de Quintiliano, una especie de Quintiliano cristianizado, pero que tiene, entre otras originalidades, la de haber proscrito, en nombre de la religión y del sentido común y de la verdad, «*cuyos derechos son eternos y no prescriben nunca*» el uso de la mitología en los asuntos modernos, afirmando que si el cristiano no cree en las divinidades gentiles, es pronunciar palabras inútiles el invocarlas. En este punto Rollin, como Desmarestsde Saint-Sorlin, es verdadero predecesor del *Genio del cristianismo*. El mismo sentido que en esta parte del libro de Rollin predomina en otros métodos de educación cristiana, que por entonces se publicaron, especialmente en el *Triunfo de la Academia cristiana sobre la profana*, por el *P. Félix Dumas*, religioso recoleto (1640), que sólo mencionamos por haber sido traducido al castellano; y con más libertad y amplitud, en los voluminosos tratados del sabio teólogo oratoriano P. Thomasin, especialmente en el que se rotula *Método de estudiar y de enseñar cristianamente las letras humanas con relación á las letras divinas y á las Sagradas Escrituras* (1681-1682), donde su autor, lejos de proscribir el estudio de los libros gentiles, quiere, como San Basilio, que vengan á exornar el trofeo de la verdad cristiana, dando á las fábulas una interpretación alegórica, y exprimiendo el jugo de la verdad moral que en ellas se encierra.

Todas estas discusiones críticas y pedagógicas contribuían sin duda á dar amplitud á las ideas

literarias; pero la Estética general adelantaba poco después de los trabajos de Silvain, del P. André y de Crousaz. En los cincuenta primeros años del siglo XVIII, sólo podemos registrar un ensayo de psicología estética, y otro de sistema ó clasificación general de las artes.

El *Ensayo sobre el gusto* no es más que un artículo que Montesquieu, á ruegos del caballero Jaucourt, había empezado á escribir para la *Enciclopedia,* y que se publicó incompleto y sin la postrera lima, después de su muerte. Es, por tanto, un borrador, bueno para probar la variedad de aptitudes del ilustre Presidente, pero no para rivalizar con el *Espíritu de las leyes*, ni siquiera con las *Cartas Persas.* Su utilidad para el estudioso de la Estética es hoy muy pequeña. Montesquieu se propone investigar las causas del placer que excitan en nosotros las obras de ingenio y las producciones de las bellas artes, y lo hace, en general, siguiendo las huellas del P. André; esto es, con mucha superficialidad. Como él, acepta la división tripartita, distinguiendo tres especies de placeres: los que el alma saca del fondo de su esencia, los que resultan de su unión con el cuerpo, los que se fundan en las preocupaciones ó en el hábito. Estos diferentes placeres son los objetos del gusto. El mérito principal del análisis de Montesquieu consiste en haber establecido claramente la distinción entre lo bueno y lo bello *(forma con uso y forma sin uso):* «Cuando encontramos placer en ver alguna cosa que tiene utilidad para nosotros, decimos que es buena;

cuando encontramos placer en verla, sin consideración ninguna á su utilidad, decimos que es bella.»

Los principios estéticos de Montesquieu son tan subjetivos como los de Silvain ó los de Kant: «Las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable (escribe) están en nosotros mismos, é indagar sus razones es lo mismo que buscar las causas de los placeres de nuestra alma.» De aquí nace el carácter completamente psicológico de este breve tratado: «Examinemos nuestra alma, estudiémosla en sus acciones y en sus pasiones....» Define el gusto «facultad de descubrir con delicadeza y prontitud la medida del placer que cada cosa puede producir á los hombres.» Como placeres propios del alma, enumera los que se fundan en la curiosidad, en las ideas de grandeza y perfección, en la idea que el alma tiene de su existencia, opuesta al sentimiento de la nada, en la facultad de comparación y asociación de las ideas, etc. El gusto natural que discierne estos placeres, no es cuestión de teoría, es una aplicación pronta y exquisita de las mismas reglas que no se conocen. Lo que Montesquieu no decide claramente es si el gusto pertenece á la sensibilidad ó á la inteligencia, aunque, más bien parece inclinarse á lo primero. El sabor general del tratado es sensualista, pero con gran vaguedad de términos. En él leemos esta singular proposición: «el alma *conoce* por sus ideas y por sus *sentimientos*», dando á entender que el elemento sensible va envuelto en todo conocimiento, y que

éste no viene á ser más que la misma sensación transformada. Aun van más allá proposiciones tan materialistas como ésta: «el talento consiste en tener los órganos bien constituídos relativamente á las cosas á que se aplica».

Es singular que la mayor parte de expresiones bellas y sublimes que cita Montesquieu en este tratadillo las saque de autores tan obscuros y de tan dudoso gusto como el compendiador Floro, que es el preferido. En general, no demuestra gran tino artístico, ni es maravilla que de su pluma salieran las pueriles afectaciones del *Templo de Gnido*. De los edificios góticos dice que «son una especie de enigma para los ojos que los ven, y que el alma se queda confusa delante de ellos, como cuando se le presenta un poema obscuro». ¡Cuánto mejor sentía la arquitectura ojival nuestro Jove-Llanos, jurisconsulto también y escritor de ciencias sociales como Montesquieu! En el uno imperaba la preocupación dogmática; el otro, por el sentimiento, casi llegaba á librarse de ella.

En suma: Montesquieu considera como principales fuentes del placer estético la curiosidad, el orden, la variedad, la simetría, los contrastes, la sorpresa, la asociación accidental de ideas.... y sobre todo el *no sé qué* (así le llama, lo mismo que nuestro P. Feijóo), que consiste principalmente en lo inesperado, «y es la razón por qué las mujeres feas tienen muchas veces gracia, y es raro que las bellas la tengan; porque una persona bella hace ordinariamente lo contrario de lo

que hubiéramos podido esperar de ella.» Cuando la sorpresa va en progresión ascendente, llega la belleza á su colmo: «se pueden comparar las grandes obras con los Pirineos, donde la vista que creía medirlos al principio, descubre montañas detrás de las montañas, y se pierde cada vez más en lo infinito.» Montesquieu analizó con mucha sagacidad algunas de las impresiones estéticas, particularmente las que resultan de la diferencia entre lo que el alma ve y lo que el alma sabe, así como también los distintos grados y maneras de la gracia. Tampoco se mostró muy intolerante en la cuestión de las reglas, que estima verdaderas siempre en tesis, pero falsas á menudo en la hipótesis, pues aunque todo efecto dependa de una causa general, se mezclan con ella tantas causas particulares, que cada efecto tiene, en alguna manera, una causa aparte.... «Así el arte da las reglas, y el gusto las excepciones: el gusto nos descubre en qué ocasiones el arte debe imperar, y en qué ocasiones debe ser sometido.» Á este tenor podrían entresacarse del ensayo de Montesquieu algunas sentencias sueltas muy dignas de alabanza, pero nada que se parezca á un sistema. Parecen notas lanzadas al acaso sobre el papel, para un tratado que no llegó á escribirse. La parte conocida termina con algunas observaciones sobre lo cómico (cuya raíz busca en la malignidad natural), y sobre el elemento estético que cabe en los juegos de azar.

Lo que falta á los apuntes de Montesquieu en

aparato sistemático y científico, le sobra á otro libro francés de la misma época, que tuvo un éxito enorme, más bien fuera de Francia que en Francia misma, y mereció ser traducido al inglés, al alemán, al holandés, al italiano y al castellano, discutido por Diderot, apreciado por Mendelsohn, y finalmente acatado como código en muchas partes de Europa hasta el advenimiento de Winckelmann y de Lessing. Esta obra, nada vulgar, escrita no sin talento lógico, y sobre todo con mucho espíritu de sistema, es la quinta esencia de todas las malas y torcidas interpretaciones que se venían dando al texto de la *Poética de Aristóteles*, extendidas y dilatadas, no ya sólo por los campos de la poesía y del arte literario, sino por todas las demás bellas artes, que el autor aspiraba á reducir á un principio. Fué autor de esta tentativa el abate Batteux (1713-1780), conocido además por su edición de las *Cuatro Poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida* y *Boileau*, que se esmeró en concordar y anotar, y por varios escritos no despreciables, concernientes á varios puntos de la filosofía griega. Su obra fundamental se titula *Principios de Literatura*, y á ella sirve de introducción el célebre tratado *De las Bellas Artes reducidas á un principio*. Nunca se ha visto construcción más endeble, á pesar de su apariencia de solidez, ni nunca se ha fabricado una teoría con menos elementos. Su especiosa facilidad seduce: una vez aprendida, no se va nunca de la memoria, y el siglo XVIII la aprendió en seguida, sin perjuicio de olvidar pronto á quién la debía.

El principio único del abate Batteux es la *imitación de la naturaleza*, entendida tal y como suena, en el mismo sentido grosero en que hoy la entienden los naturalistas y realistas; doctrina que dista *toto coelo*, como en otra parte hemos indicado, de la verdadera doctrina de Aristóteles, el cual se guardó bien de formular un principio único para todas las artes, y dió por objeto á la poesía la *imitación de lo universal y de lo necesario*, infiriendo de aquí la mayor dignidad y excelencia de la poesía respecto de la historia.

El abate Batteux, separándose de este sentido idealista, é imbuído hasta los tuétanos del empirismo de su tiempo, nos dice lisa y llanamente que «imitar es copiar un modelo», si bien extiende el concepto de Naturaleza, haciendo que abarque, no sólo lo existente, sino también lo posible.

Aceptando el abate Batteux la generalísima definición del arte «colección de reglas para hacer bien lo que puede hacerse bien ó mal», y la clasificación de las artes en útiles, bellas y bello-útiles, refiere al tercero de estos grupos la elocuencia y la arquitectura, y al segundo la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza pantomímica; difiriendo entre sí las tres especies de artes, no sólo por su fin inmediato, sino además porque las primeras emplean la naturaleza tal como es en sí, las bello-útiles la modifican, y las bellas no la usan ni la mejoran, sino que la imitan. El oficio del ingenio, «consiste, no en imaginar lo que puede ser, sino en hallar lo que es; no en dar

existencia á un objeto, sino en reconocerle tal cual es.» La Naturaleza contiene todos los planes de las obras regulares, y las reglas del Arte están invariablemente trazadas por el ejemplar de la naturaleza. «¿Qué es la pintura? Imitación de objetos visibles....; su perfección no pende sino de la semejanza con la realidad. ¿Qué son la Música y el Baile? Un retrato artificial de las pasiones humanas. En suma: todas las artes no son otra cosa que *entes fingidos*, copiados ó imitados de los verdaderos.»

No nos engañemos, sin embargo, dando á la doctrina del abate Batteux más alcance naturalista del que realmente tiene. Su imitación no es la copia servil de cuanto se ofrece á los ojos, sino la imitación de la *Bella Naturaleza*, esto es, de la Naturaleza en el más alto grado de perfección con que la puede concebir el espíritu. Para alcanzar esta separación de la naturaleza, el abate Batteux no acude ciertamente á la idea platónica, pero recomienda y encarece el procedimiento de la selección, que dicen que practicó Zeuxis con las muchachas de Crotona, haciendo un cuadro que fué verosímil y poético en su totalidad, y no verdadero é histórico, sino en las partes tomadas separadamente. No obsta esto para que lo verdadero y lo real puedan ser materia de las artes, siempre que reunan por sí mismos las condiciones necesarias para poder ser materia de un poema ó de un cuadro; pero entonces el arte usa de sus derechos, edificando sobre los cimientos de la verdad, y mezclando tan diestramente la

verdad con la mentira, que de ambas resulte un todo de la misma naturaleza.

Es fácil concebir la aplicación de este sistema á la pintura, á la escultura, á la poesía narrativa y á la dramática, pero lo curioso es ver los esfuerzos de ingeniosidad á que el autor apela para extenderle á la música, á la poesía lírica y á la arquitectura. De esta última fácilmente se descarta, con decir que es un arte bello-útil, que emplea grandes masas, sin modificarlas. Á las dos artes idealistas por excelencia las considera como imitaciones de la pasión humana, sin hacerse cargo de que la Música tiene su valor estético propio, independiente de la pasión que expresa ó que puede excitar, la cual muchas veces depende, más que de la Música misma, de la situación de ánimo de quien la oye. Por el contrario, el abate Batteux mira la música bajo un aspecto que pudiéramos llamar exclusivamente literario, y afirma en términos rotundos que «toda Música y todo Bayle debe tener un sentido y una significación», y que «no hay sonido alguno que no tenga su modelo en la naturaleza».

Batteux no vacila, como Montesquieu, en declarar que «el gusto es un sentimiento», pero nota con mucha precisión que este sentimiento va siempre acompañado de un juicio. «Aunque parece que el gusto procede á ciegas y toscamente, la verdad es que va precedido siempre de un rayo de luz.»

Todavía pudieran entresacarse de este olvidado libro aforismos estéticos de verdad tan incontras-

table como el siguiente: «No basta para las Artes que el objeto que elijan sea interesante, sino que debe tener toda la perfección de que es susceptible.» Batteux no quería que los artistas se contentasen con lo bueno, sino que aspirasen sin tregua á lo excelente, singular y nuevo. En su tendencia sintética, llegaba á concebir el ideal de un espectáculo en que la Pintura, la Música, el Baile, la Declamación y la Poesía se diesen armoniosamente la mano, excitando á un tiempo todos los sentimientos y todas las facultades de nuestra alma. Afirmaba que hay en las obras de arte una lógica fatal, y que «nada hay menos libre que el arte, después que ha dado el primer paso». Aspiraba á la unión de lo bello y de lo bueno, pero considerándolos como ideas y realidades distintas, por mirar lo bueno á la conservación y perfección de nuestro ser, y tener lo bello su finalidad en sí propio como manifestación sensible de lo perfecto. Admitía muchos modos y diferencias de arte, todos igualmente legítimos, según las épocas, los gustos, los genios, los gobiernos, los climas, las costumbres y los idiomas, y todos los creía legítimos, siempre que convinieran en imitar con selección la naturaleza. Para la perfecta imitación exigía dos condiciones, la exactitud y la libertad franca é ingenua, que borrase en el arte las marcas de la esclavitud. Admitía que el sentimiento pudiese adivinar las reglas del arte de un modo más fino y seguro que la inteligencia. En cuanto á imaginar posibles nuevos modos y formas de arte, lle-

gaba donde los más audaces. «La Naturaleza, (dice) tiene una infinidad de tipos y sistemas que conocemos, pero tiene muchísimos más que ignoramos.» La crítica de los defectos es fácil: la alta crítica consiste en ver las bellezas de que una obra es susceptible, pero que su autor no ha puesto. Identificaba, en su esfera más alta, el buen gusto con el amor habitual del *orden*. Todas estas graves enseñanzas están desfiguradas, á la verdad, por una continua preocupación del elemento didáctico y moral de la Poesía, que quiere encontrar, no ya sólo en los poemas homéricos, que interpreta como Mad. Dacier, sino hasta en las odas anacreónticas, v. gr., en la del *Amor picado por la abeja*. «Anacreonte (dice) colocó sus lecciones entre rosas.»

Brilla el discernimiento del abate Batteux cuando aconseja preferir el elemento humano en la poesía al elemento del paisaje, que considera como accesorio respecto de las acciones morales y libres: «Por eso los grandes pintores jamás dejan de poner, aun en los paisajes más desnudos, algunos *vestigios de humanidad*, como algún sepulcro antiguo ó algunas ruínas de un vetusto edificio.» Expresión felicísima la de *vestigios de humanidad*, y muy para notada en un crítico del siglo XVIII. Su concepto de la epopeya era también muy levantado, y harto superior al que hemos visto en el P. Le Bossu y en los restantes. La definía como un «poema que en una misma acción abraza todo el universo, el cielo que rige los destinos y la tierra donde se cumplen»; y aña-

día, adelantándose á conceptos generales y sintéticos que creemos engendrados por la filosofía del primer tercio de nuestro siglo, que «la Epopeya es á un tiempo la historia de la Humanidad y de la Divinidad», definición verdaderamente maravillosa y aplicable á todas las epopeyas primitivas. Con tales iluminaciones geniales, mal podía ser hostil á la poesía de Milton, que «supo reemplazar lo maravilloso de la fábula con lo maravilloso de nuestra santa religión», aunque reconoce una ventaja en las antiguas teogonías, es á saber: que suponiéndose á sus héroes hijos de Dioses, se los podía creer también en comunicación continua con sus padres, estableciéndose así el lazo entre lo humano y lo divino. No concebía la máquina como algo externo á la acción del poema mismo, sino como algo que penetrase en sus entrañas «conciliando la acción de la Divinidad con la de los Héroes». Y aun inclinándose ante la autoridad del P. Le Bossu en lo del fin moral, no aceptaba que el poeta épico comenzara por proponerse en abstracto la máxima que luego había de desarrollar «porque la esencia de la acción no pide más que un objeto, sea el que fuere», pudiendo, á lo sumo, la máxima resultar del conjunto del poema. ¿Cómo reducir á un apólogo la Musa Épica, que «está tanto en el cielo como en la tierra, y aparece toda penetrada de la Divinidad, y semeja más bien el éxtasis de un profeta que el verídico testimonio de un historiador»?

En cuanto al precepto de las unidades trágicas,

manifiesta una tolerancia muy rara en preceptistas franceses: «se debe observar este precepto cuando se pueda, y acercarse á él lo más que sea posible».

Tantos y tan luminosos rasgos de espíritu crítico, unidos á la generosa tentativa de construir por primera vez una teoría genèral de las artes, explican y justifican el alto concepto que en su tiempo alcanzó Batteux, aun en la pensadora Alemania, y dejan patente la injusticia que con él cometen los críticos de su nación, aun los mejor informados, y los que han tomado por principal argumento la historia de las ideas literarias en su patria, omitiendo del todo su nombre, ó postergándole á otros muchos, que de ninguna manera tenían su intuición estética. Con todos sus defectos, Batteux ocupa entre los iniciadores franceses de esta ciencia, un lugar semejante al de Burke entre los ingleses, ó al de Arteaga entre los nuestros. Le perjudicó, sin duda, la aridez extraordinaria y la falta de gracia de su estilo, y le perjudicó también no poco el haberse mostrado adversario acérrimo dė Voltaire, así en lo dogmático como en lo literario, publicando una crítica dura y punzante de la *Henriada*. Padeció, pues, la suerte común á todos los enemigos del famoso patriarca y dictador del siglo XVIII, de quien ya es hora de decir algo.

Voltaire no es estético, ni parece haber hecho gran caso de las disquisiciones sobre filosofía del arte. En la crítica literaria, como en todo lo demás, tiene prodigioso ingenio, conocimiento de

dos los años el natalicio de Shakespeare, y coronar de flores su busto, ya que no podía leerle. Ducis profanó las obras maestras del trágico inglés: *Otelo, Hamlet, Macbeth, Romeo y Julieta, El Rey Lear....*, convirtiéndolas en tragedias á la francesa, débilmente escritas por añadidura, pero por las cuales siempre cruzaba algún relámpago del genio shakespiriano, que, como no está adherido á las palabras, sino á las situaciones y á los caracteres, es de esencia inmortal é indestructible.

Voltaire no lo pudo resistir: llamaba á Ducis *poeta ostrogodo*, y á Shakespeare *salvaje ebrio;* y su indignación llegó al delirio cuando Letourneur, en los preliminares de su versión, dedicada solemnemente al rey de Francia, declaró, con no menor solemnidad, que Shakespeare era el Dios del teatro, y que ningún hombre de genio había penetrado tanto como él en los abismos del corazón humano, ni hecho hablar mejor á las pasiones el lenguaje de la naturaleza, sorprendiendo á la humanidad en todos sus antros y sinuosidades, mezclando lo cómico con lo trágico, y encontrando las leyes del arte en su propio genio. La ira de Voltaire no tuvo límites, y estalló en su carta á la Academia Francesa, leída en nombre suyo por D'Alembert en sesión pública de 25 de Agosto de 1776. Á duras penas concede que «ese Shakespeare, tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo, tenía algunos chispazos de genio», y que en ese «obscuro caos, compuesto de asesina-

tos y de bufonadas, de heroismo y de torpezas, hay algunos rasgos naturales y enérgicos». Y acaba conminando á los académicos para que no toleren que la nación que produjo la *Ifigenia* y la *Atalía*, las abandone por las contorsiones de un saltimbanqui, «trocándose nuestra corte, tan famosa por su buen gusto, en una taberna ó en una cervecería». Tal es el tono general de la polémica shakespiriana de Voltaire; y aún llega más allá en su parodia, tan inicua como graciosa, del *Hamlet*, publicada á nombre de Jerónimo Carré. Nuestro Moratín reprodujo á la letra la mayor parte de estas censuras.

Pero las parodias no son razones, y, además, podía contestarse á Voltaire con Voltaire mismo, que en las *Cartas sobre los Ingleses* había llamado á Shakespeare «genio lleno de fuerza, de fecundidad y de sublimidad, aunque sin el menor conocimiento de las reglas», y á la tragedia del *Moro de Venecia*, «pieza muy patética». En su juventud, Voltaire era accesible al puro sentimiento del arte: en su vejez, su alma calcinada, escéptica y corrompida, ya no respondía más que á las solicitaciones de la vanidad, de la envidia y del amor propio. La polémica infernal en que se había empeñado contra el cristianismo estrechaba cada día más sus ideas, le aridecía el espíritu, le apartaba de la comprensión de la historia, y daba un sabor de fanatismo á sus opiniones hasta sobre las materias más indiferentes. Su odio á la Biblia y al pueblo judío no era sólo un odio teológico, sino un odio sanguinario, bárbaro y ciego;

dos los años el natalicio de Shakespeare, y coronar de flores su busto, ya que no podía leerle. Ducis profanó las obras maestras del trágico inglés: *Otelo, Hamlet, Macbeth, Romeo y Julieta, El Rey Lear*...., convirtiéndolas en tragedias á la francesa, débilmente escritas por añadidura, pero por las cuales siempre cruzaba algún relámpago del genio shakespiriano, que, como no está adherido á las palabras, sino á las situaciones y á los caracteres, es de esencia inmortal é indestructible.

Voltaire no lo pudo resistir: llamaba á Ducis *poeta ostrogodo*, y á Shakespeare *salvaje ebrio;* y su indignación llegó al delirio cuando Letourneur, en los preliminares de su versión, dedicada solemnemente al rey de Francia, declaró, con no menor solemnidad, que Shakespeare era el Dios del teatro, y que ningún hombre de genio había penetrado tanto como él en los abismos del corazón humano, ni hecho hablar mejor á las pasiones el lenguaje de la naturaleza, sorprendiendo á la humanidad en todos sus antros y sinuosidades, mezclando lo cómico con lo trágico, y encontrando las leyes del arte en su propio genio. La ira de Voltaire no tuvo límites, y estalló en su carta á la Academia Francesa, leída en nombre suyo por D'Alembert en sesión pública de 25 de Agosto de 1776. Á duras penas concede que «ese Shakespeare, tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo, tenía algunos chispazos de genio», y que en ese «obscuro caos, compuesto de asesina-

tos y de bufonadas, de heroismo y de torpezas, hay algunos rasgos naturales y enérgicos». Y acaba conminando á los académicos para que no toleren que la nación que produjo la *Ifigenia* y la *Atalía*, las abandone por las contorsiones de un saltimbanqui, «trocándose nuestra corte, tan famosa por su buen gusto, en una taberna ó en una cervecería». Tal es el tono general de la polémica shakespiriana de Voltaire; y aún llega más allá en su parodia, tan inicua como graciosa, del *Hamlet*, publicada á nombre de Jerónimo Carré. Nuestro Moratín reprodujo á la letra la mayor parte de estas censuras.

Pero las parodias no son razones, y, además, podía contestarse á Voltaire con Voltaire mismo, que en las *Cartas sobre los Ingleses* había llamado á Shakespeare «genio lleno de fuerza, de fecundidad y de sublimidad, aunque sin el menor conocimiento de las reglas», y á la tragedia del *Moro de Venecia*, «pieza muy patética». En su juventud, Voltaire era accesible al puro sentimiento del arte: en su vejez, su alma calcinada, escéptica y corrompida, ya no respondía más que á las solicitaciones de la vanidad, de la envidia y del amor propio. La polémica infernal en que se había empeñado contra el cristianismo estrechaba cada día más sus ideas, le aridecía el espíritu, le apartaba de la comprensión de la historia, y daba un sabor de fanatismo á sus opiniones hasta sobre las materias más indiferentes. Su odio á la Biblia y al pueblo judío no era sólo un odio teológico, sino un odio sanguinario, bárbaro y ciego;

una especie de antipatía de raza y de sangre, que le hacía abominar, no ya del contenido moral y religioso de la Biblia, sino de sus bellezas literarias incomparables. Es el único escritor impío de alguna importancia que no ha llegado á sentirlas, ó que ha cerrado los ojos para no verlas: el único que ha tenido el valor de parodiarlas cínicamente.

Todas las monstruosidades contra el orden intelectual y moral, llevan en sí propias su castigo. Así es que Voltaire, el Voltaire de la vejez, el de Ferney, el de los *pamphlets* anónimos y pseudónimos que como flechas envenenadas corrían por Europa, no perdió su gusto, no perdió su corrección, no olvidó los cánones de la retórica ni los preceptos de la gramática francesa, pero cada día se fué haciendo más académico (en el mal sentido que suele darse á la palabra), cada día se fué volviendo más incapaz de comprender toda poesía sencilla, espontánea y ruda, ni de dar entrada en su espíritu á ninguna de esas grandes admiraciones que bastan para embellecer la vida, y cada día fué extremando sus tendencias reaccionarias en el arte, como si hubiera querido imponerse allí el freno y la ley que había quebrantado en otras esferas más altas. ¡Tan natural es al espíritu humano la ley y la disciplina! Los que más alardean de quebrantarla en lo máximo, suelen ser los más supersticiosos observadores de ella en lo mínimo.

Grandes, enormes son las lagunas que pueden señalarse en el talento crítico de Voltaire. No sólo

desconoció, calumnió y parodió la poesía de los hebreos y la poesía de Shakespeare, y poco más ó menos la de Calderón; no sólo escribió por todo elogio de Dante, la singular impertinencia de que «hay en la *Divina Comedia* unos treinta versos que no deshonrarían al Ariosto», sino que de los griegos mismos, á quienes hacía profesión de imitar en el *Edipo* y en la *Electra*, sabía tan poco y tenía tan escasa estimación de ellos, que osaba escribir á Horacio Walpole: «Todas las tragedias griegas me parecen obras de estudiante en comparación con las sublimes escenas de Corneille y las perfectas tragedias de Racine». Añádase á esto una ignorancia profunda de la Estética general (véase el artículo *Belleza*, en su *Diccionario filosófico*), y la más absoluta incapacidad para comprender ni las bellezas del paisaje ni las bellezas de las artes plásticas.

Y, sin embargo, con todas estas deficiencias, absurdos y ceguedades, Voltaire es el mejor *retórico* de su tiempo, el mejor preceptista dentro de la escuela francesa. De sus libros, especialmente del *Ensayo sobre el poema épico*, de los prefacios de las tragedias, de los diálogos y misceláneas, del *Diccionario filosófico*, donde están contenidos también los artículos que escribió para la Enciclopedia, y de otros varios escritos sueltos, los mejores de ellos de corta extensión, puede formarse un compendio de poética, *para uso de los franceses*, muy sensata en todo lo que es accidental y menudo: arte de la versificación, propiedad y pureza de términos, teoría del esti-

lo, y en todo lo que es crítica negativa, crítica de defectos palpables. Pero ideas nuevas de literatura, él que removió tantas ideas en todos los órdenes, no las tiene más que en algunos escritos de su juventud, y allí están como arrojadas al acaso, sin ilación, sin verdadera conciencia muchas veces, ó por lo menos sin atender á las consecuencias que lógicamente se deducen de ellas. Así, en el *Ensayo sobre el poema épico*, que acompaña á la *Henriada*, y que primitivamente fué escrito en inglés, se siente correr cierto airecillo de libertad literaria, que viene de las costas de Inglaterra. En él leemos que «todas las artes están oprimidas por un número prodigioso de reglas, la mayor parte inútiles ó falsas»; que «las poéticas son leyes de tiranos, que han querido someter á sus leyes una nación libre, cuyo carácter desconocen»; que «Homero, Virgilio, el Tasso y Milton no obedecieron á otras leyes que las de su genio»; que «las pretensas reglas no son más que trabas y grillos para detener á los hombres de genio en su marcha»; que «es preciso guardarse de esas definiciones engañosas, por las cuales osamos excluir todas las bellezas que nos son desconocidas, ó que la costumbre no nos ha hecho familiares, porque no sucede con las artes, especialmente con las de imaginación, lo que acontece con la naturaleza: podemos definir los metales, los minerales, los elementos, los animales, porque su naturaleza es siempre la misma, al paso que casi todas las obras humanas son tan movedizas como la imaginación que las crea: las costumbres,

las lenguas, el gusto de los pueblos más vecinos, difieren entre sí: en las artes, que dependen puramente de la imaginación, se dan tantas revoluciones como en los Estados.» Á la luz de tales principios, acertaba en definir la tragedia francesa una *conversación*, y la tragedia inglesa *una acción*, y no disimulaba sus simpatías por la segunda, llegando hasta decir que «si los autores ingleses juntaran á la acción y movimiento que anima sus piezas un estilo natural, con decencia y regularidad, vencerían sin duda á los griegos y á los franceses.» Y en cuanto al poema épico, tan amplio y liberal era entonces su criterio, que no daba importancia alguna á que la acción fuese simple ó compleja, á que se acabase en un mes, en un año ó en mucho más tiempo; á que tuviese por teatro un lugar solo, como la *Iliada*, ó hiciese vagar al héroe de mar en mar, como la *Odisea*: á que el héroe fuese feliz ó infortunado, furioso como Aquiles ó pío como Eneas; á que la acción pasase en tierra, ó en mar, en las riberas de África y de la India como en *Los Lusiadas*, ó en América como en la *Araucana*, ó en el cielo, en el infierno y fuera de los límites de nuestro mundo, como en el *Paraíso* de Milton. No disputemos sobre nombres (añade): «¿me he de atrever yo á rehusar el título de comedias á las de Congrève ó á las de Calderón, sólo porque no encajan en nuestras costumbres? La carrera de las artes es más amplia de lo que se piensa, y el que no conoce más que la literatura de su país, es semejante al que no habiendo salido nunca de

una especie de antipatía de raza y de sangre, que le hacía abominar, no ya del contenido moral y religioso de la Biblia, sino de sus bellezas literarias incomparables. Es el único escritor impío de alguna importancia que no ha llegado á sentirlas, ó que ha cerrado los ojos para no verlas: el único que ha tenido el valor de parodiarlas cínicamente.

Todas las monstruosidades contra el orden intelectual y moral, llevan en sí propias su castigo. Así es que Voltaire, el Voltaire de la vejez, el de Ferney, el de los *pamphlets* anónimos y pseudónimos que como flechas envenenadas corrían por Europa, no perdió su gusto, no perdió su corrección, no olvidó los cánones de la retórica ni los preceptos de la gramática francesa, pero cada día se fué haciendo más académico (en el mal sentido que suele darse á la palabra), cada día se fué volviendo más incapaz de comprender toda poesía sencilla, espontánea y ruda, ni de dar entrada en su espíritu á ninguna de esas grandes admiraciones que bastan para embellecer la vida, y cada día fué extremando sus tendencias reaccionarias en el arte, como si hubiera querido imponerse allí el freno y la ley que había quebrantado en otras esferas más altas. ¡Tan natural es al espíritu humano la ley y la disciplina! Los que más alardean de quebrantarla en lo máximo, suelen ser los más supersticiosos observadores de ella en lo mínimo.

Grandes, enormes son las lagunas que pueden señalarse en el talento crítico de Voltaire. No sólo

desconoció, calumnió y parodió la poesía de los hebreos y la poesía de Shakespeare, y poco más ó menos la de Calderón; no sólo escribió por todo elogio de Dante, la singular impertinencia de que «hay en la *Divina Comedia* unos treinta versos que no deshonrarían al Ariosto», sino que de los griegos mismos, á quienes hacía profesión de imitar en el *Edipo* y en la *Electra*, sabía tan poco y tenía tan escasa estimación de ellos, que osaba escribir á Horacio Walpole: «Todas las tragedias griegas me parecen obras de estudiante en comparación con las sublimes escenas de Corneille y las perfectas tragedias de Racine». Añádase á esto una ignorancia profunda de la Estética general (véase el artículo *Belleza*, en su *Diccionario filosófico)*, y la más absoluta incapacidad para comprender ni las bellezas del paisaje ni las bellezas de las artes plásticas.

Y, sin embargo, con todas estas deficiencias, absurdos y ceguedades, Voltaire es el mejor *retórico* de su tiempo, el mejor preceptista dentro de la escuela francesa. De sus libros, especialmente del *Ensayo sobre el poema épico*, de los prefacios de las tragedias, de los diálogos y misceláneas, del *Diccionario filosófico*, donde están contenidos también los artículos que escribió para la Enciclopedia, y de otros varios escritos sueltos, los mejores de ellos de corta extensión, puede formarse un compendio de poética, *para uso de los franceses*, muy sensata en todo lo que es accidental y menudo: arte de la versificación, propiedad y pureza de términos, teoría del esti-

día, adelantándose á conceptos generales y sintéticos que creemos engendrados por la filosofía del primer tercio de nuestro siglo, que «la Epopeya es á un tiempo la historia de la Humanidad y de la Divinidad», definición verdaderamente maravillosa y aplicable á todas las epopeyas primitivas. Con tales iluminaciones geniales, mal podía ser hostil á la poesía de Milton, que «supo reemplazar lo maravilloso de la fábula con lo maravilloso de nuestra santa religión», aunque reconoce una ventaja en las antiguas teogonías, es á saber: que suponiéndose á sus héroes hijos de Dioses, se los podía creer también en comunicación continua con sus padres, estableciéndose así el lazo entre lo humano y lo divino. No concebía la máquina como algo externo á la acción del poema mismo, sino como algo que penetrase en sus entrañas «conciliando la acción de la Divinidad con la de los Héroes». Y aun inclinándose ante la autoridad del P. Le Bossu en lo del fin moral, no aceptaba que el poeta épico comenzara por proponerse en abstracto la máxima que luego había de desarrollar «porque la esencia de la acción no pide más que un objeto, sea el que fuere», pudiendo, á lo sumo, la máxima resultar del conjunto del poema. ¿Cómo reducir á un apólogo la Musa Épica, que «está tanto en el cielo como en la tierra, y aparece toda penetrada de la Divinidad, y semeja más bien el éxtasis de un profeta que el verídico testimonio de un historiador»?

En cuanto al precepto de las unidades trágicas,

manifiesta una tolerancia muy rara en preceptistas franceses: «se debe observar este precepto cuando se pueda, y acercarse á él lo más que sea posible».

Tantos y tan luminosos rasgos de espíritu crítico, unidos á la generosa tentativa de construir por primera vez una teoría genèral de las artes, explican y justifican el alto concepto que en su tiempo alcanzó Batteux, aun en la pensadora Alemania, y dejan patente la injusticia que con él cometen los críticos de su nación, aun los mejor informados, y los que han tomado por principal argumento la historia de las ideas literarias en su patria, omitiendo del todo su nombre, ó postergándole á otros muchos, que de ninguna manera tenían su intuición estética. Con todos sus defectos, Batteux ocupa entre los iniciadores franceses de esta ciencia, un lugar semejante al de Burke entre los ingleses, ó al de Arteaga entre los nuestros. Le perjudicó, sin duda, la aridez extraordinaria y la falta de gracia de su estilo, y le perjudicó también no poco el haberse mostrado adversario acérrimo de Voltaire, así en lo dogmático como en lo literario, publicando una crítica dura y punzante de la *Henriada*. Padeció, pues, la suerte común á todos los enemigos del famoso patriarca y dictador del siglo XVIII, de quien ya es hora de decir algo.

Voltaire no es estético, ni parece haber hecho gran caso de las disquisiciones sobre filosofía del arte. En la crítica literaria, como en todo lo demás, tiene prodigioso ingenio, conocimiento de

y por un amor, generalmente afectado y poco sincero, no ya á los campos de égloga, sino á la naturaleza simple y ruda, en la cual comenzaban á buscarse fuentes de inspiración y secretas armonías con los dolores de nuestra alma. Entonces aparecieron los singulares tipos del *hombre de la naturaleza* y del *hombre sensible*, cuya creación pertenece en primer término á Rousseau, el cual, en algunos paisajes alpestres, fué el primero en describir y sentir la naturaleza de propia vista y no por los libros. Su discípulo predilecto, Bernardino de Saint-Pierre, dió un paso más, arrojándose á escribir el primer libro de *física estética* que aparece en la historia de la ciencia. Los *Estudios sobre la Naturaleza* y las *Harmonías* que forman la segunda parte, constituyen, cualquiera que sea su valor científico, una verdadera estética del sentimiento de la naturaleza, completamente olvidado hasta entonces en los libros de teoría del arte, aunque ya se descubren vislumbres de él en ciertas apologías cristianas, como el *Hexameron* de San Basilio y el *Símbolo de la fe* de Fr. Luís de Granada. Bernardino de Saint-Pierre, contrarrestando la influencia de la falsa poesía descriptiva de su tiempo, y difundiendo un cierto espiritualismo, mucho más cristiano que panteista, es, por decirlo así, el anillo que liga á Rousseau con Chateaubriand.

Crecía la afición á las literaturas extranjeras, especialmente á la inglesa y á la alemana, aunque, por lo común, esta influencia se limitó á aquellos autores que menos se alejaban del gusto

francés, ó que habían sido, en sus literaturas respectivas, imitadores de los franceses: así Pope, Addison, Thompson, y en general todos los escritores ingleses del tiempo de la Reina Ana, especialmente los poetas filosóficos y los descriptivos: así los bucólicos de la Suiza alemana, como Gessner: así los novelistas británicos, como Richardson, que Diderot ponía en las nubes con expresiones de desaforado entusiasmo, y que contribuyeron á difundir cierta poesía de familia y de hogar muy del gusto del siglo XVIII, que afectaba siempre traer el nombre de virtud en los labios. Más adelante penetraron otras obras de carácter más acentuadamente moderno, pero ninguna igualó en estrépito, ni en influencia, ni en número de secuaces (debiendo ser tenida en rigor por el primer libro romántico) á los apócrifos poemas de Ossián, falsificación de la antigua poesía escocesa hecha por Mac-Pherson, que mostró en ella, no sólo verdadera habilidad y talento poético, sino conocimiento profundo de las necesidades de su época, hambrienta de poesía en toda Europa, y mayormente de poesía que presentase algún carácter nacional, mucho más si iba acompañado, como en aquélla, de nieblas y ventisqueros, de abetos solitarios y de arpas mecidas por el viento; melancólicas visiones del Septentrión, que por primera vez surcaban el cielo del Mediodía. La poesía, aun falsificada, todavía lograba el poder de desembargar los espíritus atrofiados por la *Enciclopedia*.

Otros países se habían adelantado mucho á

Francia en este camino. En Alemania florecían ya Schiller y Goethe; pero los franceses tardaron mucho en enterarse. Abrieron, sin embargo, las puertas al *Werther*, que venía preparado por la *Nueva Heloísa*, y que suscitó, en seguida, una turba de imitaciones.

En el teatro se cumplían, entre tanto, grandes novedades. Abierto estaba el camino por Voltaire, y, en cierto modo, por los grandes maestros del siglo XVII, en los cuales no es muy difícil encontrar á trechos, y por excepción, el romanticismo, como ingeniosamente ha intentado, no ha mucho, Deschanel. ¿Qué es *El Cid* sino un drama romántico y caballeresco, algo arreglado á las condiciones de la escena clásica, pero no sin que conserve muchas huellas de su origen? ¿Qué son *Don Sancho de Aragón, Heraclio, Rodoguna, Nicomedes*, sino dramas novelescos, cargados de acción, de incidentes y de sorpresas, tanto como un drama de Víctor Hugo ó de Alejandro Dumas? ¿Qué es *Polieucto* sino una verdadera tragedia cristiana? La misma facilidad con que obras dramáticas nacidas de la libérrima fantasía española se transformaron en tragedias francesas, al pasar por las manos de los dos Corneille y de Rotrou (así el *Wenceslao*, el *San Ginés* y tantas otras), prueba hasta qué punto entró, más ó menos disimulado, el espíritu romántico entre los elementos del teatro francés, que parece mucho más severo en su estructura y ordenación armónica que en sus componentes. Y en el mismo severísimo Racine, ¿qué son los coros de *Atalía* y de

Esther sino una tentativa para acercarse al drama lírico? Por otra parte, la existencia de un género como la ópera, mixto de lírico y dramático, no sometido á otra ley que la de producir deleite al oído y á los ojos, por medio de lo fantástico, de lo sobrenatural y de lo maravilloso, contribuía en el siglo XVIII, más de lo que se cree, á mantener la tradición de un teatro que se creía legítimo, aunque inferior, y que no obedecía á las pretensas reglas de Aristóteles.

Otros se arrojaron á más, aun en la misma escena trágica. Voltaire, en el admirable diálogo de Lusignan con su hija, y en algunas escenas de *Tancredo,* había renovado (y esta gloria no se le puede quitar) el tipo del caballero cristiano, de que tanto se usó y se abusó en adelante. Una turba de poetas medianos se lanzó sobre sus huellas. El drama histórico triunfaba ruidosísimamente en 1765 con la representación de *El Sitio de Calais*, de Du Belloy, pieza muy endeble, pero tan patriótica y oportuna, que obtuvo un verdadero triunfo cívico, al cual contribuyeron desde Luís XV hasta el último ciudadano. El mismo autor hizo después, con menos éxito, un *Bayardo,* una *Gabriela de Vergy;* y el grande amigo de Diderot, Sedaine, siguió sus huellas, escribiendo *en prosa* (para extremar la innovación) *Maillard ó París salvado, Raimundo V ó el Trovador*, etc. Voltaire se llevaba las manos á la cabeza, como si se tratase de alguna invasión de bárbaros, y se opuso con toda su influencia á que tales obras se representasen en el teatro francés,

introduciéndose la abominación y la desolación en el templo de las Musas. El pobre Sedaine tuvo que quedarse con sus cartapacios en el bolsillo, sin obtener ni siquiera licencia para darlos á la estampa hasta 1788, en vísperas de la revolución política. La literaria quedaba indefinidamente aplazada: no triunfó en el teatro francés hasta 1830.

Otros fueron más afortunados. La comedia de tendencias graves, sentimentales y melancólicas, á cuyo género pertenecen casi todas las de Terencio y debían pertenecer, según toda apariencia, muchas de las de Menandro: la comedia que, escogiendo sus protagonistas en la clase media, ó en otra más inferior, considera la vida humana más bien por el lado serio que por el jocoso y risueño, podía buscar sus antecedentes y su legitimidad hasta en Molière mismo, cuyo Alceste deja una impresión hien dolorosa en el ánimo. Fué presentada y combatida, sin embargo, como una innovación, y en realidad lo era, consistiendo su verdadera flaqueza en quererse constituir como género aparte, no aceptando la complejidad de la vida y dejándose dominar por ella en sus alternativas de risa ó llanto, sino adoptando parciales aspectos que habían de resultar tan exclusivos como los de la comedia jocosa, cayendo además en lo monótono, declamatorio y sentimental, á que tan propenso era aquel siglo. No se observó, pues, en las nuevas piezas aquella dulce melancolía terenciana, ni aquellos simpáticos afectos que animan algunas escenas del *Rudens* y de los *Cautivos* de Plauto, sino

una serie de empalagosos lugares comunes de virtud y de sensibilidad, capaces de resfriar la emoción dramática más intensa, caso de que sus autores hubieran acertado (que no acertaron) á producirla. Á este género, llamado por burla *comedie larmoyante*, ó llorona, ó lacrimosa, y á veces *tragédie bourgeoise*, cuando la catástrofe era trágica, si bien acaecida á meros particulares, pertenecen las comedias de La Chaussée (muerto en 1754), especialmente *La Preocupación de moda*, *Melanida*, *La Escuela de las madres*, *El Aya*, y pertenecen también las comedias de Voltaire, que llegó, no obstante, á abominar del género. Pero donde la innovación se presenta con aparato teórico más imponente es en *El Padre de Familia* y *El Hijo Natural*, de Diderot, los cuales, para ser en todo dramas modernos, aunque soporíferos, están escritos en prosa, lo mismo que la *Eugenia* y las demás piezas de Beaumarchais, y *El Filósofo inconsciente* de Sedaine, que parece modelo de *El Delincuente Honrado* de Jove-Llanos. Beaumarchais y Sedaine tenían verdadero talento dramático, pero no eran críticos de vocación ni de oficio. Por el contrario, pocos hombres han tenido menos disposiciones dramáticas que Diderot: su conversación misma era una especie de monólogo continuado; pero, en cambio, ningún hombre del siglo XVIII tuvo más intuición crítica que él. Por eso, de Sedaine y de Beaumarchais deben estudiarse las piezas, y de Diderot los tratados y los prefacios, dejando los dramas en el eterno olvido á que los hacen

acreedores el énfasis perpetuo de su estilo y la plétora de *panfilismo* ó filosofía humanitaria.

La importancia de Diderot en la historia de la Estética es enorme. Casi todas las ideas que él sembró han fructificado después, sobre todo en Alemania. Escribió el primero la teoría del drama moderno, y fundó la crítica de las artes plásticas. No tenía ninguna de las condiciones del espíritu francés : no era ni ordenado, ni consecuente, ni metódico, y, como él mismo confiesa, todo se agrandaba y exageraba en su imaginación y en sus discursos. Era un cerebro siempre en ebullición, donde se elaboraba una cantidad enorme de ideas generales y sintéticas sobre todas las cosas. En este sentido acertaban los que en su tiempo solían llamarle, como por antonomasia, el filósofo, porque aun siendo mala su filosofía, es realmente filosofía, lo cual no acontece con ningún otro de sus contemporáneos. Así es que su materialismo casi deja de ser materialismo, ó debe calificarse, á lo menos, de panteismo naturalista ó de materialismo idealista, que ahora decimos *monismo*, puesto que, en vez de encerrarse en un seco y estéril mecanismo como Helvetius, Holbach ó La Mettrie, es dinamista acérrimo, y puede decirse que lo que ha hecho es materializar la concepción metafísica de Leibnitz, suponiendo dotada á cada partícula de la materia de animación, de vida y hasta de pensamiento, y de un como prurito de bullir y moverse. Los transformistas y evolucionistas le cuentan entre sus precursores, porque formuló los

principios de la selección y de la concurrencia vital. En sus escritos se columbra también la doctrina de la unidad de las fuerzas físicas y el principio de la conservación de la energía. En suma, es el único espíritu genial é inventor que produjo la escuela enciclopedista.

Su estilo es como sus ideas: turbio é incoherente á veces, riquísimo otras, pero siempre excesivo, violento, cargado, preñado de pensamientos, sin más orden de exposición que el que llevan las ideas al aparecer tumultuosamente en su cabeza. Así debía ser hablando, y así le describen los que le conocieron; como una especie de energúmeno, que á veces rayaba en la sublimidad, y otras muchas tocaba en lo ridículo. Parecía el hierofante de un panteismo misterioso. Alemania le admiró por boca de Lessing y de Goethe. La Francia de su tiempo dejó de comprenderle: sus obras más atrevidas y originales quedaron inéditas por muchos años, y ni amigos ni adversarios vieron en él más que un espíritu cínico é irreligioso.

Reinaba en sus conversaciones y en sus libros, que, cuando son buenos, deben de parecerse mucho á sus conversaciones, puesto que están siempre en forma de cartas ó de diálogo, un cierto calor comunicativo, que él llamaba con voz de su tiempo *sensibilidad*, y atribuía groseramente á la movilidad del diaphragma y á la delicadeza de los nervios. Esta especie de sensibilidad de Diderot tiene, efectivamente, muy poco del corazón y mucho de los sentidos, y mucho también de la inteligen-

cia. Este calor medio sensual, medio intelectivo, era precisamente la cualidad que le hacía más apto para sentir vivamente las bellezas de todas aquellas obras artísticas en que los sentidos y el entendimiento se interesan mucho más que el corazón. Por eso triunfa, sin rival, en la apreciación de todo lo que es carnal, sanguíneo y brillantemente coloreado. Tiene, como él decía, el sentimiento de la carne, pero sabe también mucho de la magia de la luz y de las sombras. Ante todo, es colorista, lo mismo en su crítica que en su estilo, y da al dibujo una importancia muy secundaria. Siempre que habla del color es elocuente é inimitable: «La paleta del pintor (dice en uno de sus *Salones*) es la imagen del caos: de allí saca la obra de la creación, los pájaros y todos los matices de que está teñido su plumaje, el suave aterciopelado de las flores, los árboles y sus diferentes verdes, el azul del cielo, y el vapor de las aguas, y los animales, y sus largos pelos, y las manchas variadas de su piel, y el fuego que centellea en sus ojos.» Por eso sintió y acertó á expresar Diderot, primero que nadie, las sombras fuertes y las claridades deslumbradoras de Rembrandt. Bajo ese aspecto, los *Salones* no son únicamente la primera obra de crítica pictórica al uso moderno, sino que hasta el presente han tenido muchos rivales afortunados, pero pocos, muy pocos, vencedores. Esta parte de las obras de Diderot, no conocida de sus contemporáneos, escrita á vuela pluma y destinada á una media publicidad en la correspondencia literaria que

su amigo Grimm enviaba á algunas cortes de Alemania, es hoy la parte más viva y más interesante de sus obras, no ya por contener una completa historia de las artes en Francia desde 1759 á 1781, entre cuyas dos fechas tuvieron lugar los nueve *Salones*, ó exposiciones, de que Diderot da cuenta, fecundas todas ellas en cuadros generalmente olvidados y dignos de serlo por pertenecer á un género falso y amanerado, sino porque lo que buscamos y encontramos allí, no es tanto la crítica de los cuadros como la persona y el genio estético de Diderot, que, dejándose arrastrar de su facultad improvisadora, en vez de dar cuenta de las obras expuestas, las rehace muchas veces á su manera, medio pictórica y medio literaria; divaga libremente por todos los campos del arte, y ensarta una infinidad de reflexiones generales sobre el dibujo, sobre el colorido, sobre la expresión, sobre la belleza en general, sobre el ideal del arte, sobre las diferencias entre la pintura y la escultura, sobre la moral en el arte: todo en él más encantador desorden, como de carta familiar.

Los modernos *naturalistas* que infestan la literatura francesa, suelen contar á Diderot entre los suyos. Bien se conoce que no le leen, á lo menos con la atención con que merece ser leído. Diderot, con efecto, tiene siempre en la boca las palabras «*imitación de la naturaleza*»; pero ¿cómo las entendía? ¿cuáles eran sus principios de estética general? Sembrados están por sus *Salones*, por su tratado de la *Poesía dramática*, por su *Paradoja*

del comediante y por otros escritos suyos, sin excluir los más frívolos y livianos. Ahora bien: estos principios teóricos (como podía esperarse de la capacidad metafísica de Diderot) están mucho más cerca del idealismo platónico que del principio de imitación groseramente entendido. Diderot cree en el carácter absoluto de la belleza, superior á las determinaciones históricas; da al elemento relativo del gusto el carácter subórdinado que debe tener: siente la necesidad de buscar «un módulo, una medida de gusto fuera de uno mismo y superior á él», y para esto imagina un *modelo ideal*, un *fantasma homérico* (estas son las expresiones de que usa), un *ente de imaginación*, del cual habla con tanto fervor como el más espiritualista, afirmando que ese ideal no es una quimera, y que «no es permitido imitar demasiado de cerca á la naturaleza, ni siquiera á la bella naturaleza, porque el arte es una convención, y tiene límites en los cuales debe encerrarse». ¿Qué más? Uno de sus mejores diálogos, la *Paradoja sobre el comediante*, está destinado á probar, contra la opinión común, que el mejor actor no es el que más se identifica con su papel y el que más parte toma en el sentimiento que expresa, sino el que tiene el alma menos sensible y más fría, el que permanece más indiferente á todos los afectos que el poeta pone en su boca. Y para comprobarlo, recuerda que «nada pasa en la escena exactamente como en la naturaleza, y que los poemas dramáticos están todos compuestos según cierto sistema de princi-

pios, para imitar un modelo ideal. Los hombres ardientes, violentos, sensibles, están en escena, dan el espectáculo, pero no gozan de él. El arte es un mundo distinto del de la realidad, y gobernado por otras leyes: véase este pasaje: «Pero qué, ¿esos acentos tan dolorosos que esa madre arranca del fondo de sus entrañas, no es el sentimiento actual quien los produce, no es la desesperación quien los inspira? De ningún modo; y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que más bajos ó más agudos de la vigésima parte de un cuarto de tono, son falsos, que están sometidos á una ley de unidad, que están en la armonía preparados y salvados...., que concurren á la solución de un problema propuesto,» etc., etc.; porque Diderot es un torrente que no se restaña tan pronto. «Reflexionad un momento (añade) sobre lo que en el teatro se llama *verdad*. *¿Es mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ningún modo*. Es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto con un *modelo ideal* imaginado por el poeta, y muchas veces exagerado por el comediante.... Las pasiones extremadas tienen casi siempre una gesticulación *que el artista sin gusto copia servilmente*, pero que el grande artista evita. Queremos que en lo más fuerte de los tormentos el hombre conserve su carácter de hombre y la dignidad de su especie. Queremos que los héroes mueran como el gladiador antiguo, en medio de la arena, entre los aplausos del circo,

con gracia y nobleza, en una actitud elegante y pintoresca. La verdad desnuda es mezquina y contrasta con la poesía.»

Más bien que los realistas, podrían los románticos ampararse con muchos conceptos estéticos de Diderot, aunque, realmente, se levanta sobre los unos y los otros y sobre todo sistema exclusivo, mostrando, en medio de sus apasionadas rapsodias, en medio del torbellino de sus ideas, y en medio de los rasgos de estilo prosaico, detestable y casero, que debe á su tiempo, una intuición estética sorprendente, que alcanza las leyes generales del arte y de la belleza, ante las cuales toda intransigencia parece mezquina. Tuvo el presentimiento (teórico, se entiende) de la gran poesía, y no encontrando en medio del páramo de su tiempo ni un hilo de agua con que apagar la sed, vuelve los ojos á las épocas primitivas de la humanidad; se atreve á rebelarse contra la ley del progreso, única religión de su siglo, y confiesa amargamente que la poesía huye de las edades cultas, y exige imperiosamente «algo de enorme, bárbaro y salvaje». El pasaje siguiente de su *Poética Dramática*, aunque largo, debe transcribirse á la letra, porque anuncia una revolución completa en las ideas y en el gusto. «¿Qué necesita el poeta? ¿Una naturaleza bárbara ó cultivada, tranquila ó tormentosa? ¿Preferirá la belleza de un día puro y sereno, al horror de una noche obscura, donde el mugido de los vientos se mezcla por intervalos al murmullo sordo y continuo del trueno lejano, y donde se

ve al relámpago inflamar los cielos sobre nuestra cabeza? ¿Preferirá el espectáculo de la mar en calma al de las olas agitadas? ¿El mudo y frío aspecto de un palacio, á un paseo entre ruínas? ¿Un edificio construído, un espacio plantado por mano de hombres, á la espesura misteriosa de un antiguo bosque, ó á la ignota hendidura de una roca solitaria? ¿Preferirá un estanque á una catarata que se quebranta y rompe entre los peñascos, estremeciendo al pastor que la oye desde lejos, apacentando su rebaño en la montaña? ¿Cuándo veremos nacer poetas? (añade proféticamente). Después de grandes desastres y de grandes desdichas, cuando los pueblos comiencen á respirar, y las imaginaciones, excitadas por espectáculos terribles, se atrevan á pintar cosas que ni siquiera podemos concebir los que no hemos sido testigos de ellas. ¿No hemos experimentado en algunas circunstancias una especie de terror cuya causa ignorábamos? ¿Por qué no ha producido nada? ¿Es que ya no tenemos genio? ¿Ó es que sólo cuando el furor de la guerra civil arma á los hombres de puñales, y la sangre corre á torrentes sobre la tierra, reverdece y se agita glorioso el laurel de Apolo?»

El hombre que en 1760 escribió estas palabras, estrictamente proféticas (lo repito), y en las cuales puede leer cualquiera toda la historia ya cumplida de la poesía del siglo xix, de su sangriento bautismo, de su vuelta á la tradición y á la naturaleza, pudo no tener ni medida ni criterio seguro en las cosas de arte y desbarrar torpemente

en otras más altas, pero indudablemente fué el pensador más genial y poderoso de su tiempo. En su frente de réprobo todavía se descubre la marca de los fuertes y de los grandes, con que Dios le había señalado.

Amalgama extraña de luz y tinieblas, de oro y fango, son todos sus escritos; y, lo que es más extraño, amalgama de grandeza y extraordinaria vulgaridad. En nada se ve esto tan claro como en sus famosas doctrinas sobre el teatro, expuestas largamente en una serie de diálogos, que acompañan al *Hijo Natural*, y en una *Poética dramática* que anda impresa con el *Padre de Familia*. Ya mucho antes, en un libro fríamente obsceno y escandaloso, que apenas puede citarse, y que es una de las afrentas de su vida, había condenado las complicaciones y los artificios de la escena francesa, recomendando, por contraste, la simplicidad del *Filoctetes* de Sófocles. Más adelante, y alentado por el ejemplo de La Chausée, por la asidua lectura de *Terencio*, sobre el cual ha escrito páginas encantadoras, y por la pintura de las costumbres domésticas que veía en las novelas inglesas, especialmente en las de Richardson, intentó crear un género, ó más bien varios géneros de dramas nuevos, que, según él, habían de influir poderosamente en la corrección de las costumbres y en la difusión de la virtud, de la cual era gárrulo y enfadoso predicador, sin perjuicio de escarnecerla á cada paso con libros inmundos y con teorías que negaban hasta la noción del pudor.

Pero el día en que se le ocurrió crear su teatro estaba en vena de moralista, por lo cual cargó la mano, no ya sólo en el respeto debido á las costumbres, sino en el fin *docente* é inmediato del teatro, que, según él, debía ser siempre una escuela de rectitud y honestidad, donde el padre, el hijo, el magistrado, el comerciante, encontrasen puestos en acción sus más sagrados deberes. En este extraño género de drama, para colmo de insulsez y de fastidio, no habría caracteres propiamente dichos « porque en la naturaleza humana apenas se encuentran más que una docena de caracteres fuertemente acentuados », sino *condiciones*, esto es, el estado social de las personas, con los deberes, los inconvenientes y las ventajas de cada uno de ellos. Así habría comedia del filósofo, del literato, del abogado, del político, del ciudadano, del hacendista, del gran señor y del intendente. Habría también dramas fundados en las relaciones de familia, el esposo, la hermana, los hermanos, la abuela. Y Diderot exclama entusiasmado con su idea: « ¡El padre de familia! ¡Qué asunto en un siglo como el nuestro, donde parece que nadie tiene la menor idea de lo que es un padre de familia! » Á tales desvaríos conduce la exageración del propósito moral en el arte. Y tan allá lleva Diderot su invención, que á algunos personajes los deja sin nombre, designándolos únicamente con el de su estado ó condición: así al Padre de familia resulta siempre anónimo, y también su cuñado el comendador.

Hay otra innovación de Diderot, á primera

vista menos ridícula, pero que, aplicada con tan poco discernimiento como él la expone y aplica, daría fácilmente al drama un carácter mecánico y grosero, llevándole á confundirse con las representaciones de muñecos ó con las payasadas de los clowns. Me refiero á la importancia que concede á la pantomima. Diderot parte de una aserción indudable, es á saber: que en el teatro clásico francés había mucha conversación y poca acción. Para remediarlo, pone escenas enteramente mudas, y carga sus libretos de acotaciones, las cuales ejecutadas á la letra, producirían el efecto cómico más desastroso, en vez de los *cuadros* patéticos que el autor va ordenando, en su idea fija de sustituir el *cuadro* á la *tirada*. La falta de templanza de Diderot en todas sus cosas, el violento espíritu de reacción que lleva á sus teorías, y, por otra parte, su inexperiencia dramática que él mismo confiesa, explican las deficiencias de esta doctrina suya, basada en una concepción materialista y externa del teatro, la cual le impide comprender: 1.º, que la pantomima no es, como él dice, una porción importante del drama, sino un arte independiente, aunque secundario, que le presta á veces sus auxilios, como se los presta la Música en la ópera; 2.º, que el drama puede existir y ser bello sin pantomima, y aun sin ejecución exterior, no careciendo de razonables fundamentos la opinión, á primera vista paradójica, de algunos para quienes las más bellas y duraderas obras dramáticas son siempre las irrepresentables, porque cuanto mayor sea la

riqueza y complejidad de los elementos de una obra dramática (*Hamlet*, *Fausto*, etc.), tanto más lejana estará de ser comprendida rápidamente por la multitud congregada en el teatro, de donde algunos, todavía con mayor audacia, infieren que los progresos de la civilización, que van acabando ya con toda poesía colectiva y sustituyéndola con la poesía individual, disgregada y fraccionada hasta lo infinito, acabarán también con el teatro, sustituyéndole como recreo colectivo la Música, y como obra literaria el poema dramático, amplio y extenso, destinado á la lectura lenta y sosegada.

Diderot se preciaba de haber introducido, no uno, sino varios géneros dramáticos: «la comedia seria, que tiene por objeto la virtud y los deberes del hombre», así como «la comedia jocosa tiene por objeto las ridiculeces y los vicios»; «la tragedia doméstica, que presenta en escena las catástrofes de los simples ciudadanos, así como la tragedia, propiamente dicha, versa sobre las catástrofes públicas», y aún admitía géneros intermedios. Realmente todas estas invenciones se reducen al drama de costumbres contemporáneas, con tendencia pedagógica, único que Diderot cultivó, y único al cual son aplicables sus preceptos. En este sentido, Diderot es un precursor, y su influencia dura hoy mismo en la única forma dramática que muestra alguna vitalidad en nuestros días. Sino que hoy la tendencia moral ó inmoral no se confiesa con tanta inocencia, ni se dice, como Diderot, que

«los que vayan á sus piezas se salvarán de los lazos que les tiendan los malvados que les rodean»; sino que suele disfrazarse con los nombres de tesis, problema, etc., agitándose en los dramas, poco más ó menos, las mismas cuestiones que Diderot prefería: el adulterio, el divorcio, el hijo natural, la patria potestad, etc. En este concepto, su influencia ha sido funesta y antiestética, pero muy real y muy efectiva. Para que sea mayor la semejanza, estos dramas se escriben siempre en prosa (en todas partes menos en España), como Diderot quería y practicaba, lo cual no deja de ser lógico, tratándose de tan antipoética materia.

Sería entrar en detalles demasiado técnicos, y por otra parte excusados, el examinar todas las opiniones de Diderot acerca del teatro, en las cuales andan mezcladas cosas muy sensatas con verdaderas aberraciones, que lo parecen todavía más cuando se las ve reducidas á la práctica en sus dramas y esbozos de dramas, y no sostenidas ya por la especiosa dialéctica del autor. Lo que apenas se advierte en esta *Poética dramática* es resabio alguno de determinismo ó fatalismo, cosa muy rara, dada la filosofía del autor. Se conoce que formó sus ideas artísticas con absoluta independencia de sus lucubraciones de otra índole. Lo que domina en él es una aspiración á la sencillez y á la unidad del plan, manifiesta en su odio á la complicación de elementos extraordinarios y novelescos, á las intrigas dobles, á los golpes de teatro, á las antítesis procuradas y arti-

ficiosas de los caracteres. Llega á decir que éstos deben contrastar, no entre sí mismos, sino con las situaciones y los caracteres. Los dramas sin contrastes los tiene por más verdaderos, más sencillos, más difíciles y más bellos. También es muy razonable, y aun profundo, el consejo que da al poeta dramático de trabajar, como si el expectador no estuviese presente, teniendo á los ojos solamente la verdad de la naturaleza humana que quiere convertir en obra artística.

Verdad es que todos estos principios tan luminosos, se encuentran conculcados al llegar á la práctica. Diderot, que tanto entusiasmo afectaba por Sófocles y por la tragedia clásica, y que no comprendía mal su naturaleza, asimilándola más bien con la ópera que con la tragedia moderna, se muestra, en el estilo de sus dramas, todo lo más remoto que puede imaginarse de la serenidad helénica; y si á alguien se asemeja en lo enfático, presuntuoso y declamatorio, es á los sofistas de la última época, que, como él, hacían profesión de traer siempre en los labios las palabras virtud y filosofía. Pero así y todo, esos dramas serán siempre hojeados con más curiosidad que todas las tragedias de escuela que entonces se hacían, porque nunca muere del todo lo que representó en su tiempo una idea nueva, por más que los primeros frutos fuesen ásperos y desabridos. De Diderot salió Lessing, y de Lessing Schiller y Goethe. ¿Qué es *Mina de Barnhelm*, qué es la misma *Cábala y amor*, qué son algunas comedias de Goethe y algunos pasajes de *Wilhelm Meister*,

sino la realización poética y hermosa del sueño de Diderot, la tragedia doméstica, el drama realista?

Como autor de los *Salones*, Diderot no necesita comparación para salir airoso. Fué el inventor del género, y hasta el presente es el maestro por la pasión y por la elocuencia. La única inferioridad que puede encontrarse en él respecto de otros ilustres maestros de la crítica, consiste en la inferioridad del arte que juzgaba. ¿Qué nos importa hoy lo que pintaba Boucher, ó Baudouin ó Juliart, ni mucho menos Parrocel? Pero cuando Diderot se encuentra con un verdadero artista como Greuze ó como Vernet, ¡qué portentos de habilidad y de ingenio hace para igualar las composiciones pictóricas con la gracia de su estilo! Es el primero que convirtió la pluma en pincel, y, sin embargo, se le acusa, como á casi todos los críticos de cuadros, de haber hecho crítica literaria, atendiendo más á los méritos de la *composición* y rehaciéndola muchas veces, que á aquellos otros méritos que no perciben ni estiman sino los hombres del oficio. Quizá sea verdad, y quizá este defecto sea inevitable. Quizá los cuadros estén destinados á ser eternamente un tema ó un pretexto para excitar las ideas de los críticos; pero con el tiempo también las ideas de los críticos vendrán á ser luz y guía para los autores de cuadros futuros. Ni se puede acusar á Diderot de extraño á las artes: maneja y emplea con mucha propiedad y limpieza el vocabulario técnico, y cuando hace crítica literaria ó retórica, es sin querer, y traduciendo su propia impresión, que

había de ser literaria forzosamente, puesto que ésa era la forma de su espíritu. Pero en realidad, no es tan imposible como parece traducir el lenguaje de una de las artes al lenguaje de otra, y Diderot fué uno de los primeros en enseñarnos que no hay pintura sin técnica, pero que tampoco hay pintura sin ideal.

Bien se le puede perdonar algún abuso del elemento intelectual aplicado á líneas y colores, intraducibles muchas veces al lenguaje del razonamiento. La unidad de la composición, la armonía del conjunto, la *conspiración general de los movimientos*, la concordancia del tono y de la expresión y otras cosas en que Diderot insiste mucho, serán reglas literarias, pero reglas que ningún pintor quebranta impunemente. También hay una rutina de taller, que Diderot ha execrado en su discurso sobre la manera. Hoy el color justifica las mayores monstruosidades y la mayor ausencia de ideal. Diderot, que era grande y fogoso colorista, pensaba de otro modo. No creía lícito tomar en las manos el pincel, sino cuando se tiene alguna idea fuerte, ingeniosa ó delicada que trasladar al lienzo. Del modo de trasladarla también él era juez, puesto que nadie de su tiempo tuvo la imaginación más pintoresca, sobre todo en estos *Salones*, producción la más inesperada y genial del siglo XVIII, huerto escondido y fragoso donde se abren todas las flores silvestres que en vano se buscarían en los más regios y famosos, pero simétricos, alineados y recortados, jardines de aquel tiempo. Diderot sabía lo que era el genio. No

comparaba á Shakespeare con el Apolo de Belvedère, ni con el Antinoo, ni con el Gladiador, sino con el San Cristóbal de Nuestra Señora, «coloso informe, groseramente esculpido, pero por entre cuyas piernas podemos pasar todos». Y ¿cómo olvidar este pasaje incomparable y magnífico sobre la inconsciencia sublime del artista, con ocasión de un pintor de su tiempo, cuyo genio la posteridad no ha confirmado: «¿Cómo haría esto? Él era un bruto, que no sabía ni hablar, ni pensar, ni escribir, ni leer. Desconfiad siempre de esas gentes que tienen los bolsillos llenos de ingenio y que le van sembrando á los cuatro vientos. No tienen el *demonio:* no son nunca ni torpes ni sandios. Son como los pajarillos enjaulados, que todo el día canturrean, y al ponerse el sol, doblan la cabeza bajo el ala y se quedan dormidos. Entonces es cuando el genio toma su lámpara y la enciende, y entonces cuando el pájaro solitario, salvaje, indomesticable, de obscuro y triste plumaje, comienza su canto, que rompe melodiosamente el silencio y las tinieblas de la noche.» ¿Quién escribía ni sentía de esta manera tan francamente romántica y moderna, en el siglo XVIII[1]?

[1] Las obras de Montesquieu, Voltaire y demás autores citados hasta ahora, son comunes y corrientes, y por eso no hemos hecho ninguna indicación bibliográfica acerca de ellas. Pero no sucede otro tanto con las de Diderot, de quien no hay más edición completa que la publicada en veinte volúmenes por J. Assézat (Garnier, editor). En esta voluminosa colección hay muchos escritos de Diderot relativos á Bellas Artes. El *Salón* de 1763 va acompañado de un *Ensayo sobre la pintura*,

Cuanto digamos de la crítica francesa del siglo XVIII, después de haber hablado de tal hombre, ha de parecer pobre y frío. No pueden omitirse, sin embargo, los nombres de sus dos grandes amigos, Grimm y D'Alembert, de su encarnizado émulo La Harpe, de uno de sus colaboradores en la *Enciclopedia*, Marmontel, y de un desaforado innovador dramático, que dió quince y raya á Diderot, de quien puede ser considerado como discípulo, Mercier. Todos estos publicaron voluminosas obras de crítica y de teoría literaria, de muy desigual mérito. Los diez y seis volúmenes de la *Correspondencia Literaria* de Grimm son inseparables de las obras de Diderot, y deben estimarse como la mejor guía para conocer en sus adentros el siglo XVIII. Byron admiraba mucho esta *Correspondencia*, que los franceses no han estimado bastante, sin duda por la sequedad y tristeza de su estilo. *Es un grande hombre en su género*, decía el poeta inglés. No esperemos, sin embargo, encontrar en Grimm altas y nuevas consideraciones sobre las artes: lo que reina en sus juicios es un sentido común que nunca envejece. Espíritu medio francés, medio germánico, pesa con balanza bastante igual los méritos de las dos razas. Admira las tragedias francesas, y admira también, aunque tímidamente, las *bellezas sublimes* de Shakespeare, confesando que está más

que Goethe publicó en alemán y anotó. El de 1767 va precedido también de algunas reflexiones estéticas.

Vale poco el artículo *Belleza* que escribió para la *Enciclopedia*, y que viene á ser un extracto del P. André.

cerca de los antiguos que Corneille y Racine. Pero, en general, su sentido es el de la escuela neo-clásica francesa, y participó mucho menos de lo que pudiera creerse, de las felices paradojas de Diderot.

El matemático D'Alembert, autor del notable *Discurso Preliminar* de la Enciclopedia, y de varios tomos de misceláneas literarias, era un espíritu todavía más seco y árido que Grimm, y muy correcto y muy frío hasta en su impiedad. En sus *Reflexiones sobre la poesía*, y en sus *Reflexiones sobre el gusto*, coincide con Diderot en creer que la poesía ha muerto desde que se limita á reproducir las invenciones de los antiguos, y niega absolutamente el título de poesía á la de su tiempo, «que usa un fastidioso lenguaje, inventado hace tres mil años». Pero no manifiesta gran calor por su renovación, ni descubre en el horizonte punto alguno de donde pueda venir la luz.

Entre los colaboradores literarios de la Enciclopedia, se puede citar al caballero Jaucourt, y especialmente á Marmontel, que coleccionó aparte sus artículos, formando unos *Elementos de literatura*, muy leídos y explotados por los críticos españoles del siglo pasado. Tienen mérito relativo, y alguna originalidad y atrevimiento, que recuerda á La Motte ó á Voltaire en sus primeros tiempos. Detestaba á Boileau y adoraba á Lucano. Combatía la ley de las tres unidades: «haced durar vuestra acción todo el tiempo que naturalmente ha debido durar». Negaba que el camino que siguieron los antiguos fuese el único

ni el mejor, y aconsejaba á los críticos que dejasen correr en libertad el corcel fogoso de la poesía, nunca más bello que cuando se precipita, conservando en su caída la soberbia y la audacia que perdería al perder la libertad.

No así el famoso La Harpe, cuyo voluminoso *Curso de Literatura* puede ser aquí pasado en silencio, puesto que no contiene ideas generales de índole estética, sino únicamente juicios de pormenor, que son discretos y acertados cuando se trata de las cosas que el autor conocía bien, esto es, de la literatura francesa del siglo de Luís XIV, y no lo son tanto, ni mucho menos, cuando discurre sobre las literaturas antiguas, de las cuales tenía muy superficial conocimiento, ó sobre la literatura de su tiempo, acerca de la cual la pasión suele anublarle el juicio. En materias literarias fué siempre discípulo sumiso de Voltaire: no así en las religiosas, puesto que recobró la fe en las Cárceles del Terror, y desde entonces combatió encarnizadamente el enciclopedismo.

Florecía por este tiempo, fuera del campo de la literatura oficial, un ingenio de los que hoy llamaríamos populares, inculto y sin estilo, pero de espíritu tan innovador y de tendencias dramáticas tan radicales y absolutas como las de Diderot. Llamábase este escritor insurrecto Sebastián Mercier, y nadie llevó tan allá como él el desprecio de la tradición y de la rutina. No era sólo innovador en las artes, sino utopista social, revolucionario idealista, á quien sólo el vapor de la sangre del 93 vino á aclarar los ojos.

Aspiraba á crear un drama nacional y humanitario, y obtuvo en su tiempo verdaderos éxitos populares, desdeñados absolutamente por la crítica, que daba tales dramas por no escritos, ó los consideraba como un producto bárbaro. En las historias de la literatura apenas suena su nombre, y, sin embargo, *El Desertor* y otras piezas suyas, que pueden considerarse como las primicias del melodrama de Victor Ducange y de Bouchardy, corrieron triunfantes por todas las escenas de Europa. En su *Ensayo sobre el arte dramático* (1773), Mercier afirma con extraordinario vigor que el arte dramático está en su infancia, que hay que rehacerle, dándole toda la extensión y fecundidad de que es susceptible, sin detenerse por una admiración supersticiosa hacia las formas antiguas. «El teatro francés (añade) nunca ha sido planta indígena: es un hermoso árbol de Grecia trasplantado á nuestros climas y degenerado en ellos. Nuestros trágicos se han inspirado en sus bibliotecas, y no han abierto el gran libro del mundo, del cual solamente Molière ha acertado á descifrar algunas páginas. El fundamento de nuestra escena es á un tiempo vicioso y ridículo, y ha de cambiar forzosamente, si es que los franceses quieren tener un teatro, en vez de esa soberbia y ponderada tragedia, que es un fantasma cubierto de púrpura y oro. Nuestras piezas son mudas para la multitud, no tienen el alma, la vida, la sencillez, la moral y el lenguaje que necesitarían para ser gustadas y entendidas. Los críticos han sido, en todas

las épocas, la plaga de las artes y los verdaderos asesinos del genio.»

Á este programa de demolición corresponde todo lo demás del *Ensayo*. Diderot se contentaba con crear dos géneros nuevos: Mercier se propone exterminar todos los géneros antiguos, y de paso á los críticos. Pero lo que quiere, sobre todo, es dar al teatro una acción social y civilizadora, difundiendo la piedad, la benevolencia, el entusiasmo y el amor á la virtud. Para eso, el poeta abandonará la tragedia y cultivará el drama moderno; no presentará costumbres antiguas, sino costumbres modernas, «porque las sombras de los muertos echan á los vivos del teatro». Deberá también juntar lo trágico y lo cómico, como están unidos en la naturaleza el bien y el mal, la energía y la flaqueza, lo grande y lo ridículo. De esta manera se evitarán los defectos opuestos de la tragedia y de la comedia, que, apoderándose de un solo aspecto de la vida y exagerándole para el efecto estético, calumnian, cada cual á su modo, la naturaleza humana. Mercier corona su sistema con el desprecio de todas las unidades, inclusa la de acción y la del personaje interesante, y se permite en teoría, aún más que en práctica, todo género de audacias y vulgarismos de lenguaje. Manifiesta en términos claros su admiración por Shakespeare, Lope de Vega, Calderón y los alemanes, cuya literatura y filosofía empezaban ya á conocerse en Francia.

Si ahora se pregunta cómo no llegaron á triunfar tantos elementos de transformación literaria

como había acumulados en Francia antes del 89, y cómo la literatura de la República y del Imperio siguió cada vez más académica, yerta y acompasada, á pesar de los grandes ejemplos y las gloriosas excepciones de Andrés Chénier, de Mad. de Staël y de Chateaubriand; y cómo ni el drama doméstico, ni el drama histórico, ni la novela íntima, ni el helenismo resucitado, ni el subjetivismo lírico, ni el sentimiento de la naturaleza, ni ciertos conatos, ó más bien dejos de imitación inglesa y española, llegaron á triunfar completamente hasta los últimos días de la Restauración, la causa ha de buscarse primeramente en la Revolución misma, que distrajo los espíritus á otras lides, y sustituyó el drama de la vida al drama del teatro; en segundo lugar, en la medianía ó endeblez de la mayor parte de las obras con que las nuevas teorías se apoyaron durante el siglo XVIII, y, por último, en las condiciones mismas del carácter francés, que adoraba como gloria propia el sistema literario de sus clásicos, y miraba como herejía inexpiable el más leve apartamiento de ellos, hasta el punto de que cuando, ya muy entrado este siglo (en 1819), aparecieron por primera vez los inmortales versos póstumos de Andrés Chénier, los críticos que se llamaban clásicos se llevaron las manos á la cabeza como si se tratase de un sacrílego innovador; y, por el contrario, los románticos más ardientes escribieron en su bandera el nombre de aquel poeta (el más admirable y genuínamente clásico y pagano que hasta entonces hubiese cantado en lengua alguna de

Europa), sólo porque se había permitido ciertas novedades prosódicas, v. gr., la de encabalgar un verso sobre otro, en lo cual apenas repara un extranjero, por ser cosa corriente en todas las lenguas poéticas de Europa. Y de la misma manera pasaron luego por padres y predecesores del romanticismo los archi-latinizados y grecizados poetas de la pléyada del siglo XVI, Ronsard y su escuela, sólo porque su métrica y su manera de comprender la antigüedad no eran las que luego dominaron en tiempo de Racine y de Molière. Tan refractario era el espíritu francés á salir de sus estrechos moldes. Así es que el mismo nombre de Estética tardó en introducirse y mucho más en ser aceptado, apareciendo por primera vez, según tenemos entendido, en un libro bastante obscuro de 1806, el *Diccionario de bellas artes* de Millin, que viene á ser una refundición ó compendio de la *Teoría universal de las bellas artes* del alemán Sulzer. Á Mad. de Staël y á Chateaubriand pertenecen la gloria de haber cerrado el período crítico del siglo XVIII y abierto el del XIX, con sus célebres libros *De la literatura en su relación con las instituciones sociales* y del *Genio del Cristianismo*, que corresponden con precisión casi matemática á los dos primeros años de este siglo.

Largamente nos hemos dilatado en la exposición de las cosas de Francia, como lo pedían de consuno el papel de iniciadora que en el siglo XVIII la correspondió, y la influencia inmediata y directa que en el pensamiento español ejercía du-

rante toda aquella centuria. De otros países donde la especulación estética fué, en cierto modo, más original, pero llegó á nosotros mucho más tardía y mucho más débil, diremos sólo aquello que baste para comprender el grado de esta acción é influjo, y al mismo tiempo para completar el cuadro de los progresos de la ciencia en aquel siglo, que para ella fué tan feliz, puesto que le dió nombre y existencia independiente.

De la influencia de la literatura francesa del tiempo de Luís XIV no se libró nación alguna, ni siquiera la misma Inglaterra, tan separada de Francia por la raza, por la constitución política, por la soberbia nacional, por el odio irreconciliable á sus vecinos del otro lado del Estrecho, y, sobre todo, por una literatura espontánea y originalísima. El reinado de Carlos II fué el alborear de esa influencia francesa, singularmente en el teatro, que, abandonando la tradición shakespiriana, aunque no la observación de las costumbres nacionales, trató de modelarse sobre los ejemplos de Molière y de Racine. Entonces aparecieron las tragedias clásicas de Dryden, y las ingeniosas y desenvueltas ó más bien cínicas comedias de Wicherley, Congreve, Vanbrugh y Farquhar, trasunto fiel de aquella reacción cortesana de inmoralidad y aun de hipocresía de vicios, que se desató escandalosamente después del vencimiento de los puritanos, ceñudos perseguidores de la vida alegre y del teatro.

De esta literatura del tiempo de los últimos Estuardos, la cual, aun en medio de sus conatos

de imitación, tenía que diferir profundamente de sus modelos y conservar un sabor del terruño, muy acre y muy marcado, un solo nombre ha sobrevivido, el de Dryden, estimado generalmente por los ingleses como el primero entre los poetas de segundo orden, y como el primero entre los poetas críticos y eruditos, á lo cual le dan derecho, no precisamente sus dramas, producto híbrido y monstruoso del consorcio de dos escuelas contrarias, sino sus poesías líricas (v. gr., el célebre ditirambo de Santa Cecilia); sus elocuentes sátiras político-religiosas (v. gr., *Absalón y Achitophel)*; sus traducciones y otras obras más ligeras en que el arte de la versificación y del lenguaje poético campean con inusitada riqueza, aunque más aparente que real. Dryden escribió mucho de teoría literaria, ya en su *Ensayo sobre el drama*, ya en sus prefacios, epílogos y sátiras. El *Ensayo sobre el drama* está en diálogo, como si el autor, tímido y ecléctico, se resistiese á dar su parecer resueltamente. Admira la regularidad del teatro francés, transige con las unidades, prefiere el verso rimado al verso suelto, pero, al mismo tiempo, sabe encontrar palabras elocuentes para Shakespeare «el hombre que ha tenido más vasta y comprensiva el alma, y ha reproducido sin esfuerzos, y como por inspiración, todas las imágenes de la naturaleza». Dryden era digno de comprender á Shakespeare, y bien se le puede perdonar el haber cometido el primero ó uno de los primeros, la profanación de refundirle. Aun admirando y siguiendo á los franceses, los acusa de

no haber creado caracteres verdaderamente cómicos, y de haber empobrecido la acción de sus dramas hasta un grado de sequedad insoportable, sin aquella «varonil fantasía y grande espíritu», que distingue á los dramaturgos ingleses. Sus obras teatrales fluctúan, como su doctrina, entre una regularidad forzada y una fría acumulación de efectos escénicos, enervándose la una por la otra.

Así como Dryden echó en los últimos años del siglo XVII los cimientos de la poética inglesa del siglo XVIII, coronada por Pope en su juvenil *Ensayo sobre la Crítica* (1709), imitación manifiesta de Horacio y de Boileau, y verdadero código de toda la época clásica, así el mérito de haber producido el primer tratado estético de algún valor, pertenece, sin controversia, á Addisson por su *Ensayo sobre los placeres del gusto*, el cual ya en tiempo de Hugo Blair parecía más entretenido y ameno que profundo y filosófico, pero que, tal cual es, ofrece el mismo carácter de aticismo, urbanidad y gracia culta que tanto avalora los artículos del *Spectator*. Por esto y por el nombre de su autor, de tan simpática é inmaculada memoria, y por la circunstancia de haber sido traducido al castellano, debe hacerse aquí alguna memoria de él, mucho más si se repara que dentro de un cuadro superficial presenta ya todos los caracteres que luego distinguieron á las teorías estéticas nacidas en Inglaterra, es decir, el espíritu analítico, la tendencia á la observación menuda, psicológica y moral, la penuria de subs-

tancia metafísica y aun la desconfianza respecto de ella, circunstancias todas que en algo deben atribuirse á la filosofía que por entonces reinaba en Europa, pero que también dependen, en parte no menor, de condiciones nativas de la raza, puesto que las vemos reaparecer en los grandes psicólogos y pensadores lógicos de nuestros tiempos, y aun en los estéticos medio idealistas como Ruskin.

Por placeres de la imaginación ó de la fantasía entiende Addisson los que nacen de los objetos visibles, ya los contemplemos actualmente, ya se exciten sus imágenes por medio de estatuas, pinturas ó descripciones. No dice una palabra de la música ni de la poesía lírica, y considera los sonidos como una especie de accesorio que hace fijar la atención sobre un objeto. La vista es para Addisson el único sentido estético; pero, siguiendo la tendencia lockiana de su tiempo, la reduce al tacto, ó más bien la considera como una especie de tacto más delicado y difuso. Estos placeres de la imaginación, ni son tan groseros como los del sentido, ni tan acendrados como los del entendimiento. Todos los de la fantasía dimanan, ó de la *grandeza*, ó de la *singularidad*, ó de la *belleza*, que son las tres fuentes de la emoción estética para Addisson. La explicación que da de lo sublime (sin distinguirlo claramente de lo bello) es ingeniosa, aunque superficial: parece referirlo al instinto de libertad que se encuentra halagado por los amplios horizontes y por las soledades del cielo y del Océano.

Hemos visto que Addisson no considera la belleza sino como la tercera entre las causas de la emoción estética, emoción que, por otra parte, no caracteriza mal, cuando la define como una alegría interior y un deleite que se esparce por todas las facultades del alma. Pero muy pronto asoma en sus frases el relativismo, á que tanto propende el espíritu inglés, sobre todo cuando la filosofía sensualista le da la mano. Addisson llega á dudar que haya más belleza ó deformidad real en una parte de la materia que en otra, puesto que cada especie diferente de criaturas sensibles tiene nociones diversas de la belleza. De todas suertes, lo que llamamos belleza suele consistir, ó en la alegría y variedad de los colores, ó en la simetría y proporción de las partes, ó en la ordenación y disposición de los cuerpos. De todas estas bellezas, ninguna agrada á los ojos tanto como la de los colores, y por eso la poesía ha tomado del color más epítetos que de ninguna otra cualidad sensible.

Á falta de verdaderas explicaciones de los fenómenos estéticos, Addisson recurre muy atropelladamente á la intervención de las causas finales, «que, aunque no parezcan por lo general tan satisfactorias como las eficientes, son siempre más útiles que ellas, porque nos ofrecen más ocasiones de admirar la suprema Bondad de Dios». La impresión que en nosotros producen las cosas grandes, ha de buscarse, por consiguiente, en la esencia misma del alma, que no encuentra su última, completa y propia felicidad, sino en la contem-

plación del Supremo Bien. El placer de la novedad es como un estímulo que nos empeña en la indagación del saber. La estética de Addisson es moral y edificante, pero no resuelve ni aclara cosa ninguna, aunque nos deja una impresión muy agradable respecto de la persona del autor, tan enamorado de lo bello, que ni siquiera podía resolverse á creer que en la vida futura estuviésemos privados del encanto de los colores, si bien opinaba que entonces los recibiríamos de alguna causa ocasional distinta de la impresión de la materia sutil sobre el órgano de la vista. Prefiere la hermosura de la naturaleza á la del arte; pero encuentra tanto más agradables las escenas de la naturaleza, cuanto más se aproximan á las del arte: en suma, mira la naturaleza con ojos literarios. En materia de artes plásticas, tiene todo el gusto ó carencia de gusto de su tiempo: encuentra pequeña y ruín la impresión que hace en el ánimo una iglesia gótica, comparada con la del panteón de Agripa. En sus *Viajes por Italia* prescinde casi de los monumentos, y se preocupa sólo con los versos de los poetas latinos.

En la parte literaria del *Ensayo*, los aciertos son mayores. *Crítico sólido y mediano* le llama Taine. Pero todavía, dado el tiempo, encontramos dignas de alabanza las diferencias que nota entre el paisaje y su transcripción artística, basadas especialmente en que la impresión directa de la naturaleza suele dispersarse en dos ó tres ideas simples, al paso que el poeta puede fundirlas en una sola idea compleja. Ni merece desprecio tampo-

co su doctrina de la asociación de ideas aplicada á la representación artística «la cual despierta innumerables ideas que antes dormían en la imaginación», lo cual desarrolla luego con bellísimas palabras, aunque dando una explicación cartesiana hoy anticuada é insuficiente. Hace también discretas consideraciones sobre los poetas de la antigüedad, estimando á Homero como tipo de lo sublime, á Virgilio como dechado de belleza, y á Ovidio (con quien anda harto indulgente) como notable por la singularidad y extrañeza. En Milton encuentra reunidas todas las excelencias y ventajas de unos y de otros, y es para él el poeta único é intachable.

Cualquiera que sea el valor de estos juicios, siempre agrada más ver á Addisson sentir profundamente la antigua mitología de su país, y deleitarse con el *estilo de los encantos* que Dryden decía, esto es, con las innumerables consejas de hadas, genios y encantadores, de que fué tan prolífico el genio céltico y el genio sajón y escandinavo. ¡Sin duda que el pasaje más elocuente y más inesperado del *Ensayo sobre la fantasía* es esta reivindicación de todos los elementos poéticos del romanticismo indígena, hecha precisamente por el hombre de Inglaterra más adicto á la disciplina clásica! Tan persistente es el genio de las razas, y tan enérgico su retoñar, aunque sea por intervalos, hasta en los espíritus más abiertos á una cultura extraña.

En cuanto á las fuentes del terror y de la compasión, primordiales afectos trágicos, Addisson

se refugia en la vulgar y un tanto egoista explicación que algunos han sacado del *Suave mari magno* de Lucrecio, estimando que el placer de las catástrofes trágicas procede de la consideración de estar nosotros libres y exentos de ellas, en vez de referirla al gran principio de la simpatía humana, expuesta en un verso admirable y famosísimo de Terencio, que no citamos por ser citas de mal gusto estas tan triviales y manoseadas.

El ejemplo de Addisson suscitó en Inglaterra un número considerable de ensayos estéticos, entre los cuales merecieron singular aplauso el *Ensayo sobre el gusto* del Dr. Gerard, el *Análisis de la belleza* de Hogarth, que mereció ser explotado por Kant y discutido por Lessing en el *Laocoon*, y el bello y noble poema de Akenside sobre los placeres de la imaginación, empapado en las ideas de Addisson, á quien sigue muy de cerca, mostrando la misma elegancia sostenida en los versos que él en la prosa.

Pero todos estos trabajos no trascendían del círculo literario. La filosofía dominante en las escuelas, así de Inglaterra como de Francia, la filosofía de Locke, se resistía á dar al sentimiento estético el lugar que le corresponde en todo sistema de filosofía. La gloria de haber llenado esta laguna nadie puede disputársela á la primitiva escuela escocesa, que surgió en parte como continuación y rectificación, y en parte mucho mayor como reacción contra el sensualismo de Locke, del cual se separó muy pronto, llamando la atención sobre otras esferas y elementos de la vida

psicológica. Como toda escuela progresiva y que ha recorrido un ciclo completo, la escuela de Edimburgo presenta singulares matices de doctrina y una independencia notable entre sus pensadores desde Hutcheson hasta Adam Smith, desde Smith á Reid, desde Reid á Fergusson, desde Fergusson á Dugald-Stewart, desde Dugald-Stewart hasta el Doctor Brown, desde Brown hasta William Hamilton y Mansel. ¡Cuán lejanos están de conocer el interesantísimo desarrollo de esta escuela los que la creen reducida á un empirismo psicológico, basado en el criterio trivial del sentido común!

Cabalmente, la originalidad de Hutcheson (1694-1747) consiste en sus teorías estéticas y morales, expuestas en sus *Indagaciones sobre nuestras ideas de belleza y de virtud* (1720), y en su *Ensayo sobre las pasiones y los afectos* (1728). Aunque Hutcheson es todavía sensualista, no lo es en el sentido de Locke, sino que admite en el hombre dos facultades primordiales, la sensibilidad y la inteligencia, y distingue los sentidos en externos ó internos y reflejos, dando al sentido interno, no el valor que tiene en la filosofía escolástica, sino un valor muy semejante al que tiene la palabra *conciencia* en el sistema de Hamilton. Ahora bien: este sentido interno ó reflejo es el que nos da la idea de belleza, lo mismo que la idea del bien.

Puede darse el caso de seres que perciban los objetos á quienes aplicamos la calificación de bellos sin ser capaces de ser afectados por su be-

lleza. Pero al mismo tiempo que este sentido íntimo de la belleza de ningún modo se confunde con los sentidos externos, tampoco puede, por ningún caso, ser identificado con el puro conocimiento. La acción de la belleza es inmediata é instantánea, y además desinteresada. La idea de lo bello es, por consiguiente, irreductible á cualquier otra idea.

Pero Hutcheson no se satisface con el procedimiento exclusivamente psicológico. Quiere descubrir en las mismas realidades externas la razón que las hace bellas y que determina el grado de su belleza, y cree encontrarla en la unión de la variedad y de la uniformidad, ó más bien de la unidad, y combate acerbamente á los filósofos que quieren referir la belleza á la costumbre, á la educación ó al ejemplo.

Aun descontada la falta de originalidad de la parte ontológica, le queda á Hutcheson el mérito de haber distinguido con más claridad que Montesquieu la noción de lo bello de la noción de lo útil, y la novedad todavía mayor de haber imaginado un sentido íntimo para la percepción de lo bello.

Es verdad que la creación de este nuevo sentido no tiene valor más que como protesta contra el sensualismo exclusivo y como una manera todavía vaga de designar la amplitud de la conciencia una y entera, donde se dan los fenómenos sensibles lo mismo que los intelectuales, y á la par de ellos los que participan de algo espiritual y de algo sensible, como es el fenómeno de la

impresión estética. Tal como es, Hutcheson merece contarse entre los primeros filósofos que dieron á la Estética (aunque no con este nombre) un lugar en el plan general de la ciencia, y mereció, lo mismo que Hogarth, ser puesto á contribución por Kant en su *Crítica del juicio*. La escuela de Edimburgo jamás abandonó el cultivo de la Estética, siendo dignos de especial elogio, entre los sucesores de Hutcheson (ya que no debamos aquí detenernos en su examen), el profesor James Beattie, autor de un *Ensayo sobre la poesía y la música, sobre lo cómico y sobre la utilidad de los estudios clásicos* (1776), y de varias disertaciones sobre la imaginación, sobre la fábula y la novela, sobre los ejemplos de lo sublime, etc. (1783), notables, más que por la originalidad del talento filosófico, por el estilo brillante y poético; y Henrique Home, más conocido por Lord Kames, autor de unos *Elementos de crítica* (1762) que hicieron escuela, y cuyo rastro se siente de un modo muy eficaz en la *Filosofía de la Retórica*, de Campbell. Pero como todos estos escritores se mueven en estética dentro del círculo trazado por Hutcheson, y en psicología dentro del círculo trazado por Reid, no puede decirse que trajeran novedad alguna á la ciencia, si bien con sus elegantes exposiciones contribuyeron á popularizarla. Si alguna excepción puede hacerse, es en favor de Beattie, no por su *Ensayo sobre la poesía*, donde explana harto vulgarmente el principio de la naturaleza embellecida, sino por un melancólico poema suyo (*El Minstrel ó la Edu-*

cación del genio), todo él de índole estética, como que su propósito es describir las emociones poéticas y los vagos anhelos ideales que se van despertando en un alma joven que siente bullir en sí la poesía, pero que no llega á formularla. Beattie es, por tal razón, uno de los predecesores más caracterizados y resueltos de la melancolía romántica, y á veces se siente palpitar en sus cantos algo que es como lejano anuncio de los ensueños de René y de las amargas tristezas de Childe-Harold. Chateaubriand estimaba mucho este poemita de Beattie.

La antítesis perfecta de estos modestos pensadores escoceses, en los cuales todo es respeto á las leyes del sentimiento y á las creencias fundamentales de la humanidad, nos la ofrece otro filósofo del mismo tiempo, escocés también (aunque parezca increíble), y dotado de un talento dialéctico tan original y tan poderoso, que no hay en toda la filosofía inglesa, ni aun en toda la filosofía del siglo XVIII anterior á Kant, cosa alguna que pueda ponérsele delante, puesto que él es el verdadero progenitor de las más audaces afirmaciones, ya escépticas, ya positivistas, que hoy conturban el mundo con apariencia y nombre de nuevas. David Hume, el escéptico más consecuente que ha existido (1711-1776), escéptico hasta haber batido en brecha el principio de causalidad, haciéndole nacer de la experiencia ó del hábito, no quiso extender sus demoliciones al campo de la estética, que él reducía al elemento sensible, excluyendo de todo punto el intelectual, y limitándola á re-

laciones puramente subjetivas. En la colección de sus *Ensayos* (1742 y ss.—Ed. comp. 1770-1784), que tanto estimularon el pensamiento de Kant, así para la parte crítica como para la parte afirmativa, contrapuesta á la de Hume, tienen especial interés para nosotros las disertaciones ***sobre la tragedia*** y sobre la ***regla del gusto***, sin contar otras de menos extensión é importancia, pero ricas todas de análisis profundos y sagaces. David Hume, tratando de investigar la razón del placer trágico, encuentra que las pasiones subordinadas (terror y compasión) se cambian en la pasión dominante (goce estético), y al paso que le refuerzan, son modificadas por él, y pierden, por decirlo así, la punta. Más importante es su teoría sobre el gusto, y conviene referirla con sus propias palabras: «Aunque sea cierto que lo bello no existe en la naturaleza, como tampoco lo dulce y lo amargo, sino que todas estas cualidades no tienen existencia fuera del sentido interno y externo, es necesario, sin embargo, que haya en los objetos cualidades propias para despertar en nosotros tal ó cuál sentimiento; pero como estas cosas pueden encontrarse en pequeña cantidad, ó bien mezcladas y como diluídas unas en otras, sucede muchas veces que ingredientes tan sutiles no afectan al sentimiento.... Cuando un hombre tiene los órganos de una delicadeza y de una precisión tales que nada se le escapa, y comprende todo lo que entra en el compuesto, decimos que tiene el gusto delicado, ya en sentido natural, ya en sentido metafórico. Las re-

glas de la belleza se fundan, en parte sobre los modelos, en parte sobre la observación de las cosas que agradan ó desagradan más eficazmente cuando se las considera aparte: si las mismas cosas, fundidas en una mezcla donde están en menor cantidad, no causan placer ó desagrado sensible, lo atribuímos á falta de delicadeza». Y Hume corrobora esta teoría suya con el cuento de los catadores de Sancho: las reglas son «la llave pequeña pendiente de una correa de cordobán», que estaba en el fondo de la cuba. Pero si no se puede llegar al fondo, ¿qué remedio? Aun en este caso opina Hume que debe preferirse el gusto bueno al mal gusto: hay un *instinto* que nos lo hace creer, como nos hace creer en el mundo exterior. D. Hume es un escéptico de buen componer, y dado que seamos víctimas de una ilusión, no se propone sacarnos de ella, y hasta llega á reconocer, á su modo, principios universales del gusto, si bien esta universalidad no nazca de su valor intrínseco, sino del hecho de ser admitidos por la generalidad de los hombres. En definitiva, juzga más imposible encontrar reglas seguras para las doctrinas científicas que para las obras de arte, aun teniendo en cuenta las variedades que en el gusto introducen el *humour* y las costumbres y opiniones particulares de cada nación y de cada tiempo.

Un orador irlandés, de opulenta y ardentísima palabra, de fantasía cuasi oriental, y de recuerdo grato para todos los amigos de la humanidad y para todos los amigos de la tradición, cuyos dere-

chos defendió con caballeresco celo enfrente de las sangrientas abstracciones revolucionarias, como antes había impreso el hierro de su palabra sobre la frente del Verres británico, comenzó en 1757 su carrera, después tan gloriosa, con un libro de Estética popular y amena, que pronto pasó por clásico, y que aun decaído hoy de parte de su antiguo crédito y obscurecido por otros posteriores de su autor sobre muy distinta materia, todavía puede ser estimado como uno de los mejores frutos de la llamada escuela del sentido común, puesto que si es verdad que Edmundo Burke se contentó con una mezquina explicación fisiológica de lo sublime y de lo bello, también se ha de confesar, y salta á la vista comparándole con sus predecesores, que nadie había derramado hasta entonces en el examen de estas ideas mayor copia de observaciones originales y exactas, de esas que todo el mundo creería haber imaginado, después que las ve escritas. Y como Burke las expone con encantadora sencillez y con verdadera gracia literaria, sin aparato alguno dogmático, sino haciendo repetir al lector la misma serie de indagaciones que él ha practicado, resulta el libro tan hábilmente construído y tan lógico dentro de su singular estructura, que no es de maravillar el efecto que produjo en los contemporáneos, y hoy mismo puede considerarse como uno de los tipos del común pensar inglés, que no llega á la metafísica, pero que intenta ya darse cuenta y razón clara de las cosas.

Ciertamente Burke es empírico, como su na-

ción y su siglo, y tiene por cosa excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar[1] *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beatiful.* En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

Para Burke, la clave de la Estética consiste en la oposición de lo sublime y de lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa. La emoción de lo bello tiene por carácter el placer. Todo lo que puede excitar ideas de peligro; todo lo que de algún modo infunde *terror* ó *asombro*, es principio y fuente de sublimidad. Todas las privaciones generales son sublimes: el vacío, la obscuridad, la soledad, el silencio. Pero interpretaríamos mal la doctrina de Burke si sólo en los objetos terribles reconociéramos el signo de la sublimidad. No se asienta sólo en las tinieblas medrosas de la noche. También se manifiesta con los atributos de la fuerza y del poder, pero siempre de un poder que se

[1] Me valgo de la edición inglesa de 1827. De la traducción castellana se hablará más adelante.

teme, de una fuerza destructora, y cuyos efectos no se calculan. Burke ha descrito perfectamente, aunque sin distinguirlos ni darles nombres, lo sublime matemático ó de extensión, y lo sublime dinámico ó de fuerza. Admite sublimidad en la ilimitada grandeza de dimensiones; y en lo que él llama infinito, y más bien debiéramos llamar indefinido; en todo aquello donde el ánimo no reposa, y cuyo término no alcanza á vislumbrar; en la sucesión uniforme y sin límites, que él califica de *infinito artificial*, y al mismo tiempo en la sucesión creciente y asordadora de los sonidos y en el misterio de un sonido bajo, trémulo é intermitente. Su noción de lo sublime no peca ciertamente de exclusiva y estrecha, sino de amplia en demasía, y llega á provocar la hilaridad oirle hablar de *sabores y de olores sublimes*, calificando de tales el mefitismo de la laguna Estigia y el pestífero vapor que se exhalaba del antro de la Sibila. Y todavía es más extraño que un análisis tan menudo y, en general, exacto, no le haya conducido á más alto resultado que al de referir lo sublime al instinto de propia conservación, y al temor inminente de la muerte.

De un modo semejante procede en el análisis de la belleza, admirable en la parte negativa y analítica, flojo y aun ridículo en la positiva y dogmática. Nadie puede negarle el mérito de haber pulverizado la vetusta doctrina de la *proporción* y de la *conveniencia*, que por tantos siglos había esclavizado el arte dentro de cánones arbi-

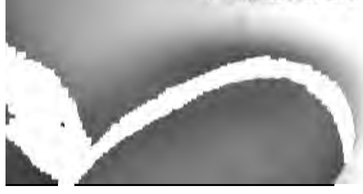
ción y su siglo, y tiene por cosa excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar[1] *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beatiful.* En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

Para Burke, la clave de la Estética consiste en la oposición de lo sublime y de lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa. La emoción de lo bello tiene por carácter el placer. Todo lo que puede excitar ideas de peligro; todo lo que de algún modo infunde *terror ó asombro*, es principio y fuente de sublimidad. Todas las privaciones generales son sublimes: el vacío, la obscuridad, la soledad, el silencio. Pero interpretaríamos mal la doctrina de Burke si sólo en los objetos terribles reconociéramos el signo de la sublimidad. No se asienta sólo en las tinieblas medrosas de la noche. También se manifiesta con los atributos de la fuerza y del poder, pero siempre de un poder que se

[1] Me valgo de la edición inglesa de 1827. De la traducción castellana se hablará más adelante.

chos defendió con caballeresco celo enfrente de las sangrientas abstracciones revolucionarias, como antes había impreso el hierro de su palabra sobre la frente del Verres británico, comenzó en 1757 su carrera, después tan gloriosa, con un libro de Estética popular y amena, que pronto pasó por clásico, y que aun decaído hoy de parte de su antiguo crédito y obscurecido por otros posteriores de su autor sobre muy distinta materia, todavía puede ser estimado como uno de los mejores frutos de la llamada escuela del sentido común, puesto que si es verdad que Edmundo Burke se contentó con una mezquina explicación fisiológica de lo sublime y de lo bello, también se ha de confesar, y salta á la vista comparándole con sus predecesores, que nadie había derramado hasta entonces en el examen de estas ideas mayor copia de observaciones originales y exactas, de esas que todo el mundo creería haber imaginado, después que las ve escritas. Y como Burke las expone con encantadora sencillez y con verdadera gracia literaria, sin aparato alguno dogmático, sino haciendo repetir al lector la misma serie de indagaciones que él ha practicado, resulta el libro tan hábilmente construído y tan lógico dentro de su singular estructura, que no es de maravillar el efecto que produjo en los contemporáneos, y hoy mismo puede considerarse como uno de los tipos del común pensar inglés, que no llega á la metafísica, pero que intenta ya darse cuenta y razón clara de las cosas.

Ciertamente Burke es empírico, como su na-



ción y su siglo, y tiene por cosa excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar[1] *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beatiful.* En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

Para Burke, la clave de la Estética consiste en la oposición de lo sublime y de lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa. La emoción de lo bello tiene por carácter el placer. Todo lo que puede excitar ideas de peligro; todo lo que de algún modo infunde *terror ó asombro*, es principio y fuente de sublimidad. Todas las privaciones generales son sublimes: el vacío, la obscuridad, la soledad, el silencio. Pero interpretaríamos mal la doctrina de Burke si sólo en los objetos terribles reconociéramos el signo de la sublimidad. No se asienta sólo en las tinieblas medrosas de la noche. También se manifiesta con los atributos de la fuerza y del poder, pero siempre de un poder que se

[1] Me valgo de la edición inglesa de 1827. De la traducción castellana se hablará más adelante.

ner poca relación con las doctrinas ideológicas que profesa; y así se han visto sensualistas medio estoicos, y espiritualistas dignos de figurar en las piaras de Epicuro.

Pero aun siendo el libro de Burke absurdo en algunas de sus conclusiones, y no absurdo, pero sí incompleto en otras, ofrece al estético de profesión mies mucho más granada que otros de ideas metafísicas harto más remontadas. Y así, prescindiendo de sus consideraciones tan nuevas sobre lo bello en los objetos naturales, le hace acreedor á especial elogio (mucho más si se tiene en cuenta su empirismo), el haberse adelantado algunos años á Lessing en rechazar el antiguo tránsito de la pintura á la poesía ó de la poesía á la pintura, enseñando todavía con más decisión, aunque con menos ciencia y habilidad dialéctica que el autor del *Laoconte*, que la poesía no es arte de imitación en el vulgar sentido de la palabra; que el mérito de una descripción poética no se cifra, ni mucho menos, en que dé materia para un cuadro; que, al revés, las mejores descripciones poéticas no son imitables en el lienzo, por mezclarse en ellas lo abstracto con lo concreto y lo ideal con lo real; que los grandes efectos de la poesía no nacen de que ofrezca ó excite imágenes claras de las cosas, y que, en suma, la poesía viene á ser un arte, más que de imitación, de sustitución, puesto que las palabras que emplea como material no tienen semejanza alguna con las ideas ni con las imágenes.

Esta doctrina, tan firme y tan sólida, bas-

ción y su siglo, y tiene por cosa excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar [1] *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beatiful.* En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

[illegible] Burke, la clave de la Estética consiste en [illegible]ón de lo sublime y de lo bello. La emo[illegible] sublime va mezclada con cierta pena [illegible]. La emoc[illegible] bello tiene por ca[illegible] el placer. [illegible] puede excitar ideas [illegible]ligro; to[illegible]gún modo infunde [illegible]or ó aso[illegible]pio y fuente de su[illegible]midad. T[illegible]iones generales son [illegible]ublimes: [illegible]ridad, la soledad, el silencio. [illegible]mos mal la doctrina de Burk[illegible]jetos terribles reconociéram[illegible]blimidad. No se asienta sólo [illegible]rosas de la noche. También [illegible]los atributos de la fuerza y [illegible]pre de un poder que se

[1] [illegible] inglesa de 1827. De la traducción [illegible] adelante.

dido, limitándose á extractar en las pocas lecciones preliminares que dedica al gusto, á la crítica, al genio, á la belleza y á la sublimidad, los ensayos de Addisson, de Akenside, del Doctor Gérard, de David Hume, de lord Kames y principalmente de Burke. «Mi tarea como profesor (dice él mismo), era comunicar á mis discípulos todos los conocimientos que podían serles útiles aunque no fuesen nuevos, sin cuidarme de su origen.» Hasta los ejemplos de Burke han pasado á Blair.

En Alemania se dió el singular fenómeno de haber precedido y acompañado las teorías estéticas el renacimiento de la poesía nacional, que apareció, desde sus primeros pasos, con un carácter crítico y reflexivo, muy diverso de la espontaneidad que caracteriza á las literaturas del Mediodía. Rota en los países germánicos, desde el siglo XVI, la tradición del arte de la Edad Media, y abandonada también la literatura militante y batalladora nacida en el siglo XVI al calor de la Reforma y del Renacimiento, cayó el genio teutónico en el siglo XVII bajo la tiranía de las Poéticas, generalmente imitadas de Italia ó de Francia. Una escribió Martín Opitz, jefe de la escuela de Silesia; otra Felipe Harsdoefer, jefe de la de Nuremberg. Pero estos ensayos curiosos é importantes para el historiador de la literatura alemana, fácilmente pueden ser pasados en silencio en una historia general de la ciencia, á la cual no aportaron elemento alguno nuevo, y á la cual, en rigor, no pertenecen, moviéndose, como se mueven, dentro de una esfera puramente retóri-

ca [1]. Uno de los primeros libros donde se exponen, aunque tímidamente, algunos principios generales derivados de la lectura de estéticos franceses ó ingleses, tales como el P. André, Addisson, Du-Bos, etc., es la *disertación sobre el gusto*, obra de Ulrico de König, maestro de ceremonias de la corte de Dresde, y poeta cortesano de la escuela de Canitz. König (1688-1744) funda su doctrina del gusto en el sistema de la *armonía prestabilita* de Leibnitz, y distingue con bastante claridad el sentimiento de lo bello y el juicio de lo bello, confundidos en el fenómeno complejo del gusto, en el cual discierne además la parte pasiva, que es la facultad de sentir, y la parte activa, que es la virtud de producir obras artísticas.

Á la escuela de Wolf hay que referir los orígenes de la Estética en Alemania. Wolf es el único filósofo alemán que fundó escuela antes de nuestro siglo. Valióle para ello, no la profundidad de su doctrina, sino el aparente rigor sistemático de ella, y la pretensión de enlazarlo todo por método geométrico y demostrarlo con evidencia matemática, llenando sus abultados libros de teoremas, escolios y corolarios. El fondo de su doctrina está tomado indudablemente de Leibnitz, pero empobrecido y menoscabado de substancia metafísica, y cristalizado, además, en una forma

1 El que desee conocer las doctrinas de estos preceptistas literarios, olvidados hasta por los historiadores generales de la Estética, puede consultar la *Histoire des doctrines litteraires et esthétiques en Allemagne*, par Emile Grucker (París, 1883), tomo I.

rígida y pedantesca. Su mérito estuvo en idear una enciclopedia de las ciencias filosóficas y dar á cada una de ellas el nombre y lugar que desde entonces han conservado en la mayoría de las escuelas; filosofía especulativa, subdividida en lógica y metafísica, abrazando esta última la ontología, la psicología racional, la cosmología y la teodicea: filosofía práctica, que comprende la moral, el derecho natural y la política. Ninguna concepción grande y sintética va unida al nombre de Wolf, que ni siquiera comprendió las de Leibnitz, y rechazó sistemáticamente su *monadología.*

El formalismo vacío de Wolf (1679-1754), fué la ley general de las escuelas de Alemania en toda la primera mitad del siglo XVIII. Algunos discípulos suyos trataron de completar su clasificación de las ciencias con el estudio de ciertas facultades humanas olvidadas por el maestro, y uno de ellos, el berlinés Alejandro Baumgarten (1714-1762), tuvo la gloria de dar nombre al conjunto de observaciones acerca del sentimiento de lo bello, que desde Platón venían vagando por los tratados de filosofía sin encontrar asiento ni lugar propio. En 1750 apareció el primer volumen de su *Aesthetica*, en 1758 el segundo *(Aestheticorum pars altera).* Se ha disputado mucho si el nombre era más ó menos feliz, más ó menos exacto. Algunos han llevado su pedantería hasta querer sustituirle con los de *Calología* y *Calotecnia.* Lo cierto es que el de *Estética* ha prevalecido en las obras monumentales de la ciencia, v. gr., en las de Hegel y Vischer, y nadie podrá ya condenarle

al olvido. Por otra parte, no expresa un concepto tan inexacto como á primera vista parece. El objeto principal de las lucubraciones estéticas no es la belleza en abstracto y objetivamente considerada, de la cual bien poco puede afirmar el hombre, sino la impresión subjetiva de la belleza, que es lo que Baumgarten quiso expresar con la voz *estética,* derivada del verbo αἰσθάνομαι, que significa sentir, ser afectado agradable ó desagradablemente, pero también, por traslación, entender y conocer.

Á este feliz hallazgo del nombre de una ciencia, destinada luego á tan altos destinos, se reduce toda la originalidad del descubrimiento de Baumgarten, cuya *Estética* apenas contiene idea alguna que pueda sernos útil en el actual estado de la ciencia. Á pesar de su forma de exposición matemática y wolfiana, predomina en ella el sentido empírico, cuando no el preceptivo ó retórico. El fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensitivo, ó sea la belleza. Otras veces la define *perfección fenomenal observable por el gusto: «Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulchritudo».* El poder creador del arte se ejercita principalmente en un mundo que Baumgarten llama *etero-cósmico,* y que viene á ser el mundo ideal, apellidado también por Baumgarten mundo fabuloso y mundo de los poetas.

Lo que principalmente conviene notar es que en Baumgarten la ciencia estética quiere abarcar mucho más de lo que hoy la concedemos, puesto

que, no sólo comprende la teoría de las artes liberales, sino todo lo que él llama *gnosología inferior*, y con frase más clara «ciencia del conocimiento sensitivo», así como la Lógica es la ciencia del conocimiento intelectual. En el orden de desarrollo de las facultades humanas, la Estética precede á la Lógica, y viene á ser un modo de educación para el entendimiento y la voluntad. Baumgarten es uno de los primeros tratadistas de moral que han comprendido entre los deberes humanos el de la cultura estética, porque si el sentimiento de lo bello permanece inculto ó se corrompe, daña, según él, á la solidez de la razón. Si Baumgarten profesa el principio de la imitación de la naturaleza, no es en el sentido vulgar de las escuelas realistas, sino considerándola como la perfección de Dios expresada en forma sensible.

Abierto el camino por Baumgarten, se lanzaron en pos de él varios pensadores, más ó menos olvidados en el día de hoy, pertenecientes algunos de ellos á la escuela wolfiana, y eclécticos y sin bandera conocida los restantes. Tales G. F. Meier (el predilecto entre los discípulos de Baumgarten), que aplicó los principios de su maestro á la técnica literaria, en sus *Principios elementales de las Bellas Ciencias* (1748); J. Jorge Sulzer, autor de una *Teoría general de las Bellas Artes* (1771 á 1774), que tuvo el honor de ser refutada por Goethe, y de la cual alguna parte, como veremos, no fué desconocida en España; el judío Moisés Mendelssohn (1729-1786), apellidado *el*

Platón de la Alemania, autor de *Cartas sobre los sentimientos complejos* (1791), y de un célebre *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las bellas letras y las bellas artes*, donde es notable, entre otras cosas, la teoría de lo ridículo, que hace consistir en un contraste de perfecciones y de imperfecciones; el pintor Mengs, á quien casi podemos contar entre los españoles, y cuya doctrina será expuesta al tratar de su editor y comentador Azara; el leibnitziano Eberhard, que publicó una *Teoría de las bellas artes y de la literatura* (1783), y un *Manual de Estética* (1803); el antropólogo Moritz (C. Ph.), que imprimió un *Tratado sobre la imitación de lo Bello por las Artes del Dibujo* (1788), y un ensayo de teoría de las Bellas Artes; Engel (1741-1802), que dió un notable ensayo sobre la Pantomima y la Declamación; Eschenburg *(Proyecto de una teoría y de una historia general de las Bellas Artes y de la literatura)* (1783), y el arzobispo de Ratisbona, Dalberg *(Principios de Estética, su aplicación y su porvenir)* (1791); todos los cuales, ya en un sentido, ya en otro, contribuyeron á preparar el glorioso advenimiento de los verdaderos estéticos Lessing y Herder. Á esta fecundidad de tratados doctrinales hay que añadir todavía la polémica, de fecundos resultados, sostenida contra el preceptista Gottsched y su escuela, por varios escritores de la Suíza alemana, principalmente Bodmer y Breitinger. Gottsched, blanco de inmortales sarcasmos desde Lessing hasta nuestros días, era un Boileau sin ingenio ni talento de

estilo, pero con el mismo dogmatismo intransigente. Tuvo la generosa y alta idea de regenerar el teatro alemán, entregado entonces á la ínfima farsa, pero quiso hacerlo por medio de piezas francesas, que él y su mujer traducían. Discípulo fervoroso, por otra parte, de la filosofía de Wolf, exageró hasta los últimos límites el carácter prosaico, utilitario y pedagógico, que entonces se daba á la poesía. Su *Ensayo de una poética crítica* (1729), encabezado con una traducción de la *Epistola ad Pisones*, es una larga y pesada paráfrasis de todas las Poéticas francesas, pero con algún mayor espíritu filosófico, el cual brilla, singularmente en el modo de entender el principio de imitación. Distingue, pues, tres grados y modos de imitar: uno, que consiste en la simple descripción; otro, en la reproducción de los sentimientos y pasiones de un personaje ficticio, y el tercero, en la imitación de los acontecimientos por medio de la fábula, que es ya una verdadera invención y la forma más alta de la obra artística, de la cual Gottsched exige que contenga é inculque siempre una verdad útil y moral. Admite, pues, como objeto predilecto del arte, sobre el mundo de los seres reales, el mundo de la contingencia de los posibles, y en él todo género de combinaciones, siempre que no parezcan contradictorias á las leyes de la razón. La fábula poética es, por consiguiente, imitación, pero imitación de un mundo distinto del mundo real; es, como quería Wolf, la facultad de combinar representaciones sensibles, según el principio de la *razón suficien-*

te, creando así un todo que jamás ha existido.

Este racionalismo seco y abstracto no basta para explicar la poesía, cuyo elemento más esencial desconoce, atribuyendo á la inteligencia discursiva los oficios de la imaginación, y, realmente, en manos de Gottsched, condujo tan sólo á una apreciación mecánica y pedantesca de las obras del ingenio, subordinadas por él al criterio, no ya de la razón filosófica, sino del más vulgar sentido, el sentido común de los que no sienten la poesía. Para él, como para el P. Le Bossu ó para Mad. Dacier, era verdad inconcusa que Homero no tuvo otro propósito en la *Iliada* que inculcar esta máxima: «la discordia es funesta, la concordia saludable», y que en la *Odisea* tampoco se propuso más que mostrar los inconvenientes de que un rey haga larga ausencia de sus Estados. El género predilecto de tales preceptistas era la fábula ó el apólogo, por ser aquel en que la enseñanza moral se pone más de manifiesto. Gottsched daba de buena fe recetas para fabricar epopeyas, tragedias, etc., comenzando siempre por buscar la verdad moral, que había de ser el alma de la fábula.

Contra tales doctrinas, negadoras de toda poesía, promovieron enérgica reacción algunos escritores de Zurich, amamantados con la lectura de los poetas y críticos ingleses, y especiales admiradores de Milton. Desde 1721 Bodmer y Breitinger habían comenzado á publicar, con el título de *Pláticas de los pintores*, una revista dedicada «á difundir la virtud y el gusto en las mon-

tañas de Suíza», como decía cándidamente el prospecto. Bodmer y Breitinger, por espíritu de oposición al trivial racionalismo de Gottsched, propendían á exagerar el elemento pintoresco de la poesía, confundiendo así los límites de entrambas artes, que luego tuvo que separar Lessing en el *Laoconte*. Consideraban los suízos al poeta como un pintor de especie particular, que hace cuadros con palabras, ó que, por mejor decir, los va provocando en la imaginación del lector. Rotas ya las hostilidades con el temible pedagogo de Leipzig, que había osado poner lengua en el gran nombre de Milton, aparecieron sucesivamente, como manifiestos de la nueva escuela, un tratado de Bodmer *sobre lo maravilloso*, y una *Poética crítica* de Breitinger, á la cual siguió, dentro del mismo año (1740), otra Disquisición suya *sobre la alegoría*. Trabóse así reñida pelamesa, en que casi todos los críticos alemanes tomaron parte, ya por uno, ya por otro de los contendientes, quedándose poco á deber Gottsched y los suízos en materia de injurias, recriminaciones y dicterios. Los suízos le acusaban de haber ingerido violentamente la demostración en la poesía; de haber mecanizado la labor del pensamiento, y de haber sustituído al estilo brillante y rico de imágenes, otro estilo ramplón, acompasado y rastrero. Y sin embargo, también ellos, influídos como todos entonces por el árido formalismo wolfiano, traían la pretensión de fundar en evidencia matemática los principios de la emoción estética: también admitieron que el ob-

jeto primordial del arte era la difusión de la verdad moral; y llegaron á comparar, usando del símil de Lucrecio y del Tasso, la obra del poeta con la del médico que dora las píldoras amargas:

> «*Cosi all' egro fanciull porgiamo aspersi*
> *Di soave licor gli orli dal vaso....*»

Pero, á pesar de todo, los suízos tenían una concepción del arte distinta de la de Gottsched. Enfrente de la poética del sentido común, levantan la poética *pintoresca*, «el arte de crear representaciones y formas que parezcan un cuadro parlante». Lessing, á su vez, combate á los suízos, apoderándose de una de sus ideas, la de ser la poesía arte de formas sucesivas, y la pintura arte de formas simultáneas, y se levanta sobre las antinomias de aquella controversia estéril, afirmando de una vez y para siempre que la pintura es el arte del espacio y la poesía el arte del tiempo.

El mérito principal de los suízos consiste en haber defendido los derechos de la imaginación, mostrando que también tiene su lógica, la cual no procede por juicios ni proposiciones, sino por imágenes y figuras. El triunfo completo de esta escuela puede fijarse en el día memorable en que apareció la *Messiada* de Klopstock.

Mientras estas cosas acontecían en el campo de la técnica literaria, siempre más agitado que el de las otras artes, una revolución mucho más fructuosa y duradera se había consumado en la crítica de las obras maestras de la plástica antigua, miradas hasta entonces con veneración cie-

ga, pero irreflexiva, ó desfiguradas por las falsas interpretaciones de un pseudo-clasicismo. Winckelmann convertía por primera vez la arqueología en historia del arte y en estética aplicada ó (digámoslo así) en acción. Preludios de su grande obra, no impresa hasta 1764, fueron innumerables disertaciones, que trabajó por la mayor parte en Roma, á vista de los despojos del arte antiguo, que él miraba con ojos de amor y de piedad, dotados de segunda vista. Entonces escribió sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (1756); sus *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos* (1762); sus *Cartas sobre las antigüedades de Herculano* (1762); su *Tratado sobre el sentimiento de lo bello en las obras de arte* (1763), coronados, por fin, con su grande *Historia del arte entre los antiguos* (Dresde, 1764), á la cual siguieron todavía los *Ensayos de iconología* (1766), y nuevas *Disertaciones sobre la historia del arte,* incorporadas todas en la edición general de sus obras, hecha desde 1818 á 1820.

Cuanto puede decirse en loor de este prodigioso monumento, que por primera vez reveló á la Europa atónita los misterios de la escultura griega, está compendiado en las siguientes palabras de Guillermo Schlegel: «La obra de nuestro inmortal Winckelmann adolece, sin duda, de muchos defectos de pormenor, y aun de errores considerables; pero nadie ha penetrado tan profundamente en el espíritu más íntimo de las artes griegas. Winckelmann había llegado á transfor-

marse en la manera de ser y de sentir de los antiguos. Sólo en apariencia vivia en su siglo; pero no estaba sujeto á sus influencias. Aunque su obra trate especialmente de las artes del diseño, derrama también abundante luz sobre las otras ramas de la cultura moral de los antiguos, y es utilísima para preparar al conocimiento de la poesía griega, mayormente de la dramática, porque sólo delante del grupo de Niobe ó del Laoconte aprendemos verdaderamente á comprender las tragedias de Sófocles.» (*Curso de literatura dramática*, lección 2.ª)

Tal fué el juicio de los más ilustrados entre los contemporáneos. La arqueología moderna ha dejado muy atrás el libro de Winckelmann, que ya en su tiempo fué objeto de notables rectificaciones por los mismos que en Italia le tradujeron y le comentaron, aparte de las críticas siempre agudas é ingeniosas de Lessing, que tenía, sin embargo, respecto de Winckelmann, la desventaja de no conocer por inspección propia las estatuas antiguas. Pero si el libro de Winckelmann ha padecido la suerte de todos los libros de iniciación y de revelación, siendo fácilmente sobrepujado y arrollado por los que han venido después, siempre le quedan las líneas generales, que son eternas é indestructibles, y sin las cuales hubiera sido imposible imaginar luego construcción alguna. La ley del arte antiguo que él formuló, la ley de noble simplicidad y de tranquila grandeza en la actitud y en la expresión, ha entrado, merced á él, en la corriente del saber común; y de

un modo esplícito ó implícito la acepta todo el que razona sobre la antigüedad. Lessing no la combatió: lo que hizo fué explicarla y referirla á otra ley superior. Winckelmann pudo errar al aplicarla á ciertas estatuas; pero su principio general está libre de toda contradicción, y le basta para su gloria, sin que él tenga que responder de aquellos artistas discípulos suyos que entendieron que la serenidad era sinónimo de frialdad glacial, invariable y enojosa, sin carácter y sin vida; de aquellos escultores, padres de un nuevo clasicismo falso y amanerado, el cual arrancó de una abstracción y de una fórmula, buena y oportuna en un libro de ciencia, pero impotente como canon de ejecución.

Las ideas metafísicas de Winckelmann concuerdan con las de Mengs, y unas y otras con el sentido dominante en las escuelas platónicas é idealistas puras. Toda su estética es de reacción contra la estética subjetiva del siglo XVIII. Considera la belleza sensible como un reflejo de la belleza ó perfección absoluta, como una reminiscencia de la suprema perfección, como una beatitud momentánea, preludio y mensajera de la eterna beatitud.

La misión de Winckelmann (y bien podemos usar aquí tan manoseada expresión, sin sombra de hipérbole) fué revelar el ideal antiguo en toda su religiosa y solemne sencillez. La misión de Lessing, otro de los *Epigones* de este período, consistió en reintegrar los fueros de otro elemento estético, sacrificado ó tenido menos en cuenta

por Winckelmann y sus discípulos; es á saber : lo *natural* y lo *característico*. Pero la empresa de Lessing se extiende mucho más, y es difícil dar en pocas palabras idea completa del alcanee crítico de su doctrina, cuyas consecuencias duran hoy, y no las hemos agotado todavía. Lessing es el espíritu de la crítica encarnado y hecho hombre, es decir, todo lo contrario del espíritu dogmático y cerrado, y todo lo contrario también del espíritu escéptico [1]. Nadie le igualó en codicia de saber y en firmeza indagatoria y analítica; pero nunca quiso fundar, é hizo bien, sistema alguno, contentándose con examinar todas las cosas, y lanzar sobre todo espíritu despierto los que él llamaba *fermenta cognitionis*. Hizo más que pensar por sí mismo; enseñó á pensar á una gran parte de los humanos, estimuló el pensamiento ajeno, emancipó á su nación y á su raza de la servidumbre de las fórmulas de escuela : fué como un nuevo Arminio que vino á vencer de nuevo las legiones de Varo. Analizar un libro de Lessing es materia casi imposible, porque son libros de polémica , en que los principios van apareciendo conforme la discusión los trae, sin más orden que el orden riguroso de *invención*, porque Lessing nos pone al desnudo su enérgica y viril

[1] Sobre Lessing deben consultarse, además de sus obras completas que son la principal fuente, el libro de Stahr (*Lessing, sein Leben und seine Werke*, Berlín, 1856), y el de Crouslé (*Lessing et le goût français en Allemagne*, 1863). Pero, sobre todo, lo que conviene leer asiduamente es el *Laoconte* y la *Dramaturgia*.

inteligencia y nos hace asistir, pero sin fatiga, á toda su labor interna. No hay libros de arte que contengan más ideas que éstos ni que las presenten con menos aparato. Si cabe belleza en la alta especulación intelectual, estos libros la realizan sin duda. «Lo que constituye el mérito de un hombre (dice el mismo Lessing) no es la verdad que posee ó cree poseer, sino el esfuerzo que ha hecho para conquistarla.»

Los dos grandes trabajos críticos de Lessing son, sin duda, el *Laoconte ó de los límites de la pintura y de la poesía* (1765), y la *Dramaturgia Hamburguesa* (1767 y 1768). Las ideas de otros muchos opúsculos, anteriores y posteriores á estos libros, se hallan contenidas virtualmente en ellos. Durante la última época de su vida, Lessing se entregó por completo á la polémica teológica, y, fuera del drama de *Nathan el Sabio*, que en su fondo pertenece á la misma polémica, no dió á la literatura sino un lugar secundario entre las preocupaciones de su espíritu.

La primitiva unidad del *Laoconte* debe buscarse en la refutación de un lugar común repetido por todos los preceptistas, y erigido en sistema por Batteux y el abate Du-Bos: *Ut pictura, poesis:* la poesía pintura para el oído, la pintura poesía para los ojos. De este lugar común, admitido por verdad inconcusa, resultaba la más extraña aplicación de criterios á las obras artísticas. Un cuadro se juzgaba *literariamente* (manía que aún dura y no lleva trazas de desaparecer), es decir, que se le aplicaban todas las reglas menudas de la

Retórica y de la Poética tradicionales, y con arreglo á ellas se absolvía ó se condenaba al pintor. Y al contrario, el vocabulario pictórico inundaba los tratados de literatura, y los llenaba de metáforas disparatadas, inaplicables de todo punto al arte de la palabra, produciendo además en los poetas cierta impotente ó peligrosa emulación respecto de los pintores, la cual se manifestaba por una plaga de composiciones descriptivas que no hablaban ni al alma ni á los ojos.

Lessing, en quien toda vulgaridad producía el efecto de la repulsión y de la antipatía, se propuso echar abajo tal principio, y en esta parte su triunfo fué completo. La poesía descriptiva y la pintura alegórica fueron, por igual, objeto y blanco de sus iras. Un inglés, llamado Spence, había publicado, con el título de *Polymetis* (1747), un libro muy erudito, que anunciaba la pretensión de explicar recíprocamente los monumentos de la antigüedad por sus poetas, y los poetas por sus monumentos. Un francés, el Conde de Caylus, había hecho otro libro (1757), para estimular á los pintores á que buscasen inspiraciones en la lectura de Homero, trasladando al lienzo cada una de las situaciones de su epopeya. Lessing prueba contra estos autores, que imitar imitaciones en vez de imitar la naturaleza, es hacer bajar al arte de su excelsa dignidad, y convertirle en una serie de frías reminiscencias; que cuando se observa tan extraordinaria concordancia entre las estatuas de la antigüedad y sus poemas, debe atribuirse, sobre todo, á que el escultor y el poeta tenían las mis-

mas ideas morales: que la poesía es un arte mucho más extenso que las artes plásticas, y puede alcanzar bellezas á que la pintura no debe aspirar; que así el poeta tiene á su alcance, entre otras cosas, el pintar con rasgos negativos, y el confundir juntas dos imágenes merced á la combinación de rasgos positivos y negativos; que, además, el artista plástico ha trabajado muchas veces obedeciendo á prescripciones religiosas que no ejercen tanto imperio sobre el poeta; que el escultor ó el pintor, si quieren personificar abstracciones, tienen que valerse de emblemas fácilmente recognoscibles, al paso que la poesía se mueve libremente en el vasto campo de las ideas, y puede expresarlas en forma directa; que en el artista plástico, la ejecución es mucho más importante y más difícil que en el poeta, y, por el contrario, en este domina el mérito de la concepción y de la invención, el cual hasta cierto punto es secundario en las otras artes y tiene un sentido muy diverso, puesto que se reduce las más de las veces á una combinación nueva de elementos ya conocidos, y es invención de las partes más que invención del todo: que muchas de las descripciones más bellas en poesía resultan frías, ininteligibles, y hasta ridículas en el mármol ó en el lienzo, entre otras cosas, porque ni siquiera posee el artista medio alguno para distinguir lo visible de lo invisible, á no ser el trivial recurso de la nube, que es un verdadero hieroglífico, un signo puramente simbólico y arbitrario; y además, porque, en el arte plástico no cabe la indeterminación y vaguedad de proporciones con que

se muestran en la narración poética los seres y objetos sobrenaturales; y, finalmente (y es la principal razón), porque el poeta nos hace recorrer una serie de cuadros antes de llegar al episodio único que nos muestra el cuadro material; porque al poeta nada le obliga á concentrar su cuadro en un solo momento, sino que puede remontarse hasta el origen de cada una de las acciones que describe, y conducirlas á su término, á través de todas las modificaciones posibles, cada una de las cuales reclamaría una obra distinta del pintor, suponiendo, lo que es falso, que todas pudieran pintarse. De aquí nace la diferencia fundamental entre ambas artes: el pintor ó el escultor aprisiona un momento único, procurando que sea lo más fecundo posible; es decir, que deje mucho campo abierto á la imaginación: que podamos siempre añadir algo por el pensamiento. Ahora bien: este momento único no debe ser nunca el del paroxismo del dolor ó el de la extrema pasión, porque entonces, cortadas las alas de nuestra fantasía, sin poder subir ni un grado más, y persistiendo el mármol ó la tabla en su expresión inmóvil y eterna, el fenómeno fugitivo se trueca en fenómeno de duración perenne, y en cada segundo que pasa va perdiendo algo de su intensidad y de su eficacia, hasta convertirse en algo desapacible, ridículo ó ingrato. Por eso los escultores del Laoconte no presentaron al sacerdote troyano en actitud de gritar ni de gemir, porque el grito es de suyo algo fugitivo, algo que acompaña al punto más elevado del dolor y

de la angustia en ánimo varonil. Por eso Timomaco no representó á Medea en el momento de degollar á sus hijos, sino en el momento de la indecisión y de la lucha, que abre perspectivas sin fin al pensamiento; ni representó tampoco al furibundo Ayax de Telamón en el momento de su locura, cuando pasa á cuchillo los toros y los machos cabríos, sino pasada ya la explosión del furor y del delirio, cuando, sentado en medio de sus víctimas, delibera matarse. No creía Lessing, como Winckelmann, que los antiguos rechazasen en el arte la expresión del dolor físico por ser contraria á la serenidad y al tranquilo dominio del alma sobre la materia: no creía que el dolor de Laoconte, que abulta sus músculos y contrae de un modo horrible el bajo vientre, dejara de manifestarse en la expresión por ser contrario á la grandeza moral. Lessing recuerda que el Laoconte de Virgilio lanza un clamor horrendo que llega hasta las estrellas, y que el *Filoctetes* de Sófocles llena el antro de Lemnos con sus lamentos «*clamore illo Philocteteo*», hasta el punto de haber un acto entero lleno casi de gritos inarticulados, sin que esto influya en menoscabo de la grandeza de alma de uno ni de otro personaje. ¿Qué más? Los mismos dioses no se eximen de la regla común: Marte, herido por Diomédes en el libro v de la *Iliada*, eleva á los cielos un clamor tan espantoso como el que producirían juntos diez mil guerreros. Nada es menos dramático que el estoicismo, como todo lo que engendra una admiración fría é inerte.

La verdadera razón que tiene el Laoconte marmóreo para no gritar es la suprema ley de la belleza, que se aplica de distintos modos á las artes plásticas y á la poesía. El escultor, como todos los escultores griegos, buscaba la mayor belleza posible en la figura humana: dadas las conpiciones de la belleza física, esta belleza no era compatible con las contracciones que arranca el dolor y que afean horriblemente la boca. No era lícito que la rabia ni la desesperación deshonrasen nunca la obra de las gracias, y todo, hasta la *expresión*, principal objeto del arte moderno, debía ceder entre los griegos ante la belleza. Por eso Timantes veló el rostro de Agamenón en el cuadro del sacrificio de Ifigenia, porque el dolor paternal del rey de reyes había de manifestarse por contracciones, que son siempre y forzosamente feas.

En vano se dice, pues, que Lessing es realista. Lessing, en las artes plásticas, prohibe absolutamente la imitación de lo feo, y en la poesía la restringe mucho, ó sólo la admite con ciertas condiciones. Habla con el más soberbio y merecido desdén del «frío placer que resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice»; dice que los griegos procedieron con la más estricta justicia dejando morir en el desprecio y en la pobreza á los Pausones y á los Pireicos, «que tenían el pésimo gusto de reproducir lo que hay de feo y torpe en la figura humana»; condena con la mayor severidad ese «indigno artificio que quiere llegar á la

semejanza, exagerando las partes feas del modelo». «No gustamos de ver á Tersites (escribe en otro lugar) ni en la naturaleza ni en el retrato, porque la fealdad de las formas ofende nuestra vista, ataca nuestro gusto, que tiende siempre al orden y á la armonía, y engendra en nosotros la aversión, sin que nos ocurra preguntar si aquel objeto existe realmente ó no. El supuesto placer de la semejanza está echado á perder á cada paso por la reflexión que hacemos sobre tan indigno uso del arte, y esta reflexión rara vez deja de llevar consigo algún desprecio hacia la persona del artista.» En la poesía el caso es distinto: la fealdad de las formas pierde su efecto desagradable por el cambio de las partes coexistentes en partes sucesivas; pero aun así, la fealdad, por sí misma, no puede ser objeto directo de la poesía: el poeta puede servirse de ella como de un ingrediente para producir y reforzar ciertas impresiones complejas, es á saber: la de lo ridículo y la de lo terrible.

Estas y otras muchas diferencias substanciales hacen que no sea legítimo el tránsito de la pintura á la poesía, ni viceversa. Lessing lo comprueba con mil ejemplos, deduciendo de todos ellos que el consejo que se ha de dar á los artistas, no es que tomen asuntos de Homero, sino que se nutran con su espíritu, que empapen la imaginación en sus más sublimes rasgos, que se calienten al fuego de su entusiasmo, que vean y sientan como él, y de esta suerte sus obras se parecerán á las de Homero, no como se parece un retrato á

su original, sino como se parece un hijo á su padre : semejantes, pero diferentes.

Por idénticos motivos no le es dado al poeta representar fielmente la hermosura física. No puede mostrar sus elementos simultánea sino sucesivamente ; no puede, en ningún caso, yuxtaponerlos. Y así, Homero no describe la belleza de Helena en sí misma, como hacían los sofistas de la decadencia, sino que la describe, mucho más enérgicamente, por sus efectos, hasta arrancar á los ancianos de Troya la confesión de que daban por bien empleados tantos desastres á causa de aquella mujer, cuya belleza semejaba á la de las diosas inmortales. De esta manera, ó, á lo sumo, reemplazando la belleza de la proporción por la belleza en movimiento que llamamos gracia, podrá el poeta emular los triunfos del arte que procede por líneas y colores.

Y en este caso, ¿qué pensar de la poesía descriptiva de objetos materiales? Sólo en un caso la tolera y admira Lessing: en el caso del escudo de Aquiles, cuando el artificio del poeta logra hacer consecutivo lo que hay de coexistente en el objeto, y transforma así la fastidiosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No vemos entonces el escudo, sino al artífice divino que le va fabricando: delicadeza artística que no quiso comprender ó imitar Virgilio.

Fuera de estos casos, Lessing no encuentra condenaciones bastante fuertes para la poesía descriptiva. Los cuerpos son el objeto del arte plástico, las acciones el objeto de la poesía. El poeta

domina en el tiempo, el pintor en el espacio. La imitación progresiva del poeta no le permite expresar de una vez más que una sola propiedad de los objetos. Las descripciones de cuerpos, hechas con palabras, no pueden producir la ilusión, objeto principal de la poesía, y Lessing las reprueba como un alarde de ingeniosidad pueril y frío, propio de los que no tienen genio, recordando aquella frase de Pope que comparaba la poesía descriptiva con un festín donde no se sirviesen más que salsas.

Á Lessing hay que referir también la moderna doctrina del desnudo en la estatuaria [1]. Preguntando por qué el sumo sacerdote Laoconte aparece enteramente desnudo en el momento de celebrar un sacrificio, contra toda verosimilitud y costumbre de los antiguos, responde con verdadera elocuencia: « ¿ Cómo un vestido tejido por manos serviles ha de tener nunca la misma belleza que un cuerpo organizado, obra de la sabiduría eterna? ¿ Hay el mismo talento, el mismo mérito y la misma gloria en imitar el uno que el otro? En la descripción del poeta, la vestidura no es vestidura, porque no oculta nada, y nuestra imaginación la atraviesa por todas partes, viendo distintamente el dolor en cada uno de los miembros de Laoconte. Para ella la frente del poeta está circundada, pero no velada, por las ínfulas

1 Mengs había consignado antes la misma idea (pág. 22 de la edición castellana): « Siendo el hombre más noble y digno que sus vestidos, los antiguos escultores le modelaron, por lo regular, desnudo.»

sacerdotales.... Pero si el artista hubiera puesto estas vendas, habría cubierto la frente, que es el centro principal de la expresión. Los antiguos artistas comprendían que el fin supremo de su arte los obligaba á renunciar del todo á lo convencional. Aspiraban al fin supremo de la belleza.... Admito que también quepa una belleza en los vestidos; pero ¿qué es esta belleza si se la compara con la del cuerpo humano? Y el que puede alcanzar el fin más elevado, ¿cómo ha de contentarse con el menos noble?»

Las altas inducciones estéticas del *Laoconte* están realzadas por la erudición más profunda y sagaz, para la cual no hay misterios, ni en el arte, ni en la filosofía, ni en la literatura de los antiguos. Iguales y aun mayores méritos ostenta la *Dramaturgia*, colección de artículos en que Lessing juzgó durante dos años las representaciones del teatro de Hamburgo, tomando ocasión de ellas para exponer sus principios generales de crítica dramática, que, elevada á estas alturas, es una creación del genio como cualquiera otra. Pero en esta parte Lessing no es de todo punto original, y él lo confiesa con su honradez de costumbre. Su primer inspirador es Diderot, á quien admira demasiado y á quien interpreta en sentido latísimo, dando á sus ideas una consistencia y una solidez que en el original no tienen. Lessing no había nacido para discípulo de nadie, ni siquiera de Aristóteles, cuya *Poética* tenía por tan infalible como los *Elementos de Euclides*, y la comentaba con la sutileza de un escolástico,

leyéndola y puntuándola mal á veces, pero mostrándose todavía más inventivo y agudo cuando se equivoca que cuando acierta. El grande acierto y novedad suya estuvo en traducir la palabra Φόβος por *temor* y no por *terror*, como hasta entonces venía haciéndose, en la definición de la tragedia, de la cual se decía que por medio del *terror* y de la compasión, purificaba estas pasiones. Lessing demostró, contra la explicación rutinaria de los franceses heredada de Corneille, que el verdadero concepto del Φόβος peripatético debía buscarse en la *Retórica* y en la *Ética* del filósofo de Stagira, y que de ninguna manera debía tomarse en el sentido de terror *simpático* (ya comprendido en la *piedad*, que es el primer término de la enumeración), sino de terror que nace en nosotros por la comparación con la persona que se muestra infeliz, y cuya suerte tememos. Por caminos semejantes, Lessing aclaró también el dogma aristotélico de la purificación de las pasiones, no reduciéndola á una mera *filantropía*, sino haciéndola consistir en la *transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas*.

Un hombre tan empapado en Aristóteles como Lessing, no podía adoptar á ciegas las paradojas de Diderot, que más bien era para él un despertador y un estímulo que un maestro. Así le vemos aceptar toda la parte negativa de su sistema, esto es, las críticas contra el teatro francés, y sólo con muchas restricciones la parte positiva, mostrándose, sobre todo, acérrimo contradictor de

la extravagante sustitución de los caracteres por las condiciones. Lessing prueba que los caracteres dramáticos, lejos de ser una docena ni de estar agotados, como Diderot pretendía, ofrecen mies riquísima al que sepa explotarlos: repara que, dado el sistema de las condiciones, los personajes obrarían y hablarían tan fría y correctamente como un libro, cayéndose muy pronto en el inminente peligro de los caracteres perfectos; y, por último, interpretando con altísimo sentido (como él lo hace siempre con las opiniones ajenas, cuando no son opiniones de Voltaire) el caprichoso atisbo de Diderot, no ve en él sino una fórmula exagerada é inexacta del elemento *general* que debe predominar en toda poesía sobre el *individual*, conforme á las enseñanzas de Aristóteles, cuya doctrina sobre las relaciones entre la poesía y la historia desembrolla Lessing con sin igual sagacidad, mostrando por qué razón los poetas de la comedia ateniense, en cualquiera de sus tres períodos, aplicaban á sus personajes nombres de los que hasta por su etimología y composición indican generalidad, porque, en rigor, todo el esfuerzo del arte se reduce á *elevar lo individual á la categoría de lo general*, pero partiendo, no de ideas abstractas, sino de la misma individualidad viva, lo cual no quiere decir, ni Lessing lo admite (acorde en esto con un notable comentador inglés de la Poética, llamado Hurd, á quien sigue y elogia), que la idea general artística pueda componerse nunca de una serie de hechos tomados de la vida real, como lo ejecutan los pintores

holandeses, sino que se forma *separando de la esencia del carácter todo lo que es propio del individuo.*

En toda esta profunda discusión sobre la Poética de Aristóteles, Lessing llevaba un intento segundo que no se cuida de disimular. Lessing es un *misogalo,* y su afán es demostrar á los franceses (y plenamente lo consigue) que ninguna nación ha desconocido más que ellos las reglas del drama antiguo; que han tomado por esenciales algunas observaciones referentes á la disposición más externa de la fábula, y que, en cambio, han bastardeado y falseado todas las prescripciones esenciales con un cúmulo de restricciones y excepciones. Lessing no perdona á los franceses ninguno de sus defectos nacionales, y esta es una de las razones de su inmensa popularidad en Alemania: les echa en cara su vanidad y su espíritu de rutina social: les dice á la cara que no tienen verdadera tragedia, ni siquiera verdadero teatro, por lo mismo que creen tenerle: condena sus intrigas complicadas y sus efectos de teatro, poniéndolas en cotejo con la sencillez griega: les rehusa otro mérito que el de la regularidad mecánica: llega, en fin, hasta la más suprema injusticia con Corneille, ofreciéndose á refundir todas sus piezas, y á mejorarlas siempre.

En esta lucha contra el teatro francés, Lessing acude por armas á todas las panoplias clásicas y románticas, lo mismo á los antiguos que al teatro español ó al inglés, pero siempre y señaladamente á Shakespeare: «No conozco más que una trage-

dia en que el amor haya puesto la mano, y es *Julieta y Romeo*», exclama. Pero no quiere tampoco sustituir una exclavitud con otra : no quiere que los incipientes poetas alemanes se atrevan á saquear á Shakespeare. « Es preciso estudiarle y no robarle : si tenemos genio, será para nosotros lo que es la cámara oscura para el pintor de paisaje.... » « ¿Qué es lo que la tragedia al modo francés puede tomar de Shakespeare, como no sea una cabeza, una figura, un grupo, que luego habrá que tratar como un todo completo? Pensamientos sueltos de Shakespeare pueden convertirse en escenas enteras, y escenas en dramas. Del retazo del vestido de un gigante puede hacerse un traje entero. » Shakespeare es el Dios ignoto de la *Dramaturgia*: sale pocas veces á la escena, pero está en el fondo del santuario.

Lessing conocía también y miraba con simpatía el teatro español. Hizo un extenso y penetrante análisis de *El Conde de Essex*, de Coello, y admiraba en los nuestros « una fábula siempre original, una intriga muy ingeniosa, efectos escénicos numerosos, singulares y nuevos, situaciones inesperadas , caracteres muy bien trazados y sostenidos hasta el fin, y mucha dignidad y fuerza en la expresión». Si Lessing no hubiera escrito la *Dramaturgia*, quizá la crítica romántica, representada por los Schlegel, no hubiera fijado nunca sus miradas en el teatro español.

Pero hay dos cosas en nuestra poética dramática que á Lessing le eran repulsivas. Una, lo que pudiéramos llamar espíritu novelesco, es de-

cir, la excesiva complicación de la fábula, y la exageración de las ideas y de los sentimientos, el tono enfático y pomposo, que él perseguía tanto en los franceses, acusados por él de imitadores de los castellanos, más bien que de los griegos. Otra, la mezcla de lo trágico y lo cómico, que también encontraba en Shakespeare, pero que no admitía sino con ciertas limitaciones, que conviene conocer para penetrar todo el fondo del pensamiento de Lessing, mucho más idealista de lo que anuncian algunas de sus obras dramáticas. Para Lessing no valía, tomado en términos absolutos, el argumento de Lope: «la naturaleza nos presenta mezclados lo trágico y lo cómico». «Es verdad y no es verdad (contesta Lessing) que la tragi-comedia española imite la naturaleza: imita una mitad, pero deja intacta la otra: imita los fenómenos externos, pero no tiene en cuenta la impresión que hacen en nosotros. En la naturaleza, todo está en todo, todo se cruza en alternativa y metamorfosis incesante. Pero, mirada desde el punto de vista de esta diversidad infinita, la naturaleza sólo podría ser espectáculo conveniente para un espíritu infinito. *Si un espíritu finito quiere gozar de ella, tiene forzosamente que imponer á la naturaleza límites que en ella no están*, introducir divisiones, aislar ciertos aspectos y concentrar en ellos la atención.» ¿Hemos de creer, por esto, que Lessing rechaza en absoluto la mezcla de los dos géneros? Lessing era demasiado prudente para sentar principios absolutos. La admite cuando contribuye á la im-

presión estética del conjunto; la rechaza cuando es un elemento de perturbación y de incongruencia.

No seguiremos á Lessing en toda su ingeniosísima polémica contra *Rodoguna* y contra *Mérope*. Todo esto más bien pertenece á la crítica dramática que á la estética propiamente dicha. Pero si Lessing dice la verdad, hasta con excesiva rudeza, á los extraños, y con particular encarnizamiento á Voltaire (de quien en algún momento de su pobre y estudiosa juventud había sido secretario), tampoco se la oculta ni se la niega á los propios, por lo mismo que quiere levantar su espíritu y regenerarlos. Este libertador de su raza, comparado por los suyos con Arminio y con Martín Lutero, para nadie tiene tan amargas y desolladoras palabras como para los alemanes, á quienes llama «más franceses que los franceses mismos», echándoles en cara, no solamente el carecer de verdadero teatro y el ser indiferentes á su gloria literaria, y el no saber pintar los caracteres cómicos, sino el de ser indignos hasta del nombre de nación, considerada como unidad moral. ¡Que sólo á este precio, y diciendo estas claridades, se logra despertar y emancipar la conciencia nacional en los pueblos!

Y en vista de todo esto, se preguntará: ¿es Lessing un verdadero precursor del romanticismo? De ninguna manera. Lessing ni conoce ni ama el arte de la Edad Media, ni mucho menos siente ninguna tentación de renovarle. Lessing jura por los aforismos *infalibles* de la Poética de Aristóte-

les, se postra ante las aras inmortales de Sófocles y Terencio, y siente toda la religión del arte clásico, aunque en un sentido amplísimo y de una manera propia y peculiar suya. Le sonríe poco la idea de la independencia del genio. Pues qué, ¿no hay más que llamarse genio y decir que las reglas ahogan al genio? «¡Como si el genio se dejase ahogar por alguna cosa, y mucho menos por algo que procede de él mismo, como son las reglas!.... Todo crítico no es un genio, pero todo genio es crítico de nacimiento. *El genio es la más alta conformidad con las reglas.*»

Si un espíritu tan rico y tan complejo y tan independiente como el de Lessing, pudiera ser aprisionado dentro de una escuela; si alguna de las tendencias del arte pudiera reclamarle por suyo, no sería ciertamente el romanticismo, á cuyo triunfo contribuyó, sin embargo, de una manera indirecta, con su polémica contra el teatro francés, sino el drama de costumbres modernas, cuya teoría desembrolló de las nubes en que Diderot la había envuelto, y del cual dió los más bellos modelos en *Mina de Barnhelm* y en *Emilia Galotti*, resolviendo en esta última el dificilísimo problema de traer un argumento trágico del Foro de la antigüedad á los límites y condiciones de una tragedia doméstica, sin menoscabo de lo patético, y con ventaja de lo natural y característico.

Suspendemos la historia de la Estética alemana del siglo pasado, en el punto y hora en que empieza á ser influída por una nueva doctrina

filosófica, que cambia enteramente los términos del problema del conocimiento. La *Crítica de la fuerza del juicio* de Manuel Kant, apareció por primera vez en 1790, y ella nos servirá de punto de partida en el volumen siguiente[1].

[1] Apenas es menester advertir que en este rapidísimo bosquejo prescindimos de aquellos autores que no tienen más que un valor secundario en la historia de la ciencia, ó que no han influído de una manera directa en España El lector que quiera conocerlos puede acudir á las principales historias de la Estética publicadas hasta ahora, especialmente á la de Zimmermann (1858), á la de Lotze (1868), y á la de Max Schasler (1872).





CAPÍTULO PRIMERO

DE LAS IDEAS GENERALES ACERCA DEL ARTE Y LA BELLEZA, EN LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII.—EL P. FEIJÓO: SUS DISERTACIONES SOBRE «EL NO SÉ QUÉ» Y LA «RAZÓN DEL GUSTO».—LUZÁN, INTRODUCTOR EN ESPAÑA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE CROUSAZ.—LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII: VERNEY, PIQUER, CEBALLOS, PÉREZ Y LÓPEZ, EXIMENO, ETC., ETC.—PRIMEROS CONATOS DE ESTÉTICA SUBJETIVA: D. VICENTE DE LOS RÍOS.—COMIENZA Á INFLUIR LA ESCUELA ESCOCESA: CAPMANY, EL P. MILLAS.—EL TRATADO «DE LA BELLEZA IDEAL» DEL P. ARTEAGA.—AZARA Y SU COMENTARIO AL TRATADO DE LA BELLEZA DE MENGS.—OTRO IMPUGNADOR DE MENGS: LAMEYRA.—TEORÍAS ESTÉTICAS DEL P. MÁRQUEZ.—LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS SALMANTINA Y SEVILLANA: BLANCO, REINOSO, HIDALGO, ETC., ETC.—LAS POÉTICAS Y LAS RETÓRICAS DE ESTE PERÍODO.—TRADUCCIONES DE LONGINO, ADDISSON, BLAIR, BATTEUX Y BURKE.

La tendencia experimental, representada por los admiradores de Bacón, y la tendencia subjetiva, representada por el cartesianismo, penetraron, por fin, aunque algo tarde, en la ciencia española, que de algún modo las había preparado durante el siglo XVI. Ya en los últimos años del XVII (época mucho menos aciaga para la filosofía que para otras disciplinas del espíritu), en pensadores como Caramuel y Cardoso comienza á notarse la in-

fluencia decisiva de las nuevas ideas, el aliento de libertad y de renovación filosófica, la adopción total ó parcial de la física corpuscular ó atomística, en oposición á la peripatética.... un como preludio de lo que fué luego la vasta empresa científica del P. Feijóo, preparada en otro terreno por el establecimiento de ciertas sociedades de física y medicina experimental, especialmente la muy insigne de Sevilla, fundada en 1697, y de la cual puede decirse que fué alma el médico atomista Diego López de Zapata. La física natural fué el campo elegido por los innovadores, y el campo también en que concentraron sus esfuerzos las falanges escolásticas, cada día más mermadas y decadentes. Los estudios metafísicos quedaron postergados ó siguieron haciéndose conforme á la antigua rutina, y todo el interés se concentró en las cuestiones de método general ó en el grande y temeroso problema de la composición de los cuerpos.

La escolástica estaba completamente agotada, y ni una sóla idea útil para nuestro estudio podríamos entresacar de los numerosos cursos de teología y filosofía que se publicaron en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII, repetición servil, por la mayor parte, de las obras monumentales del mismo género que ilustraron las dos centurias anteriores. De tan dura sentencia sólo puede exceptuarse al P. Luís de Losada, de quien con toda justicia pudo escribir el P. Feijóo que «había abierto las puertas del aula española á la experimental filosofía». Pero la novedad relativa que el P. Losada ostenta en la física, y que

en tan alto grado le hace benemérito de nuestra cultura, no se extiende á las materias psicológicas y metafísicas, donde generalmente se atiene al común sentir de las escuelas, aunque con mucha lucidez y gran señorío de la materia, cualidades que fácilmente le dan la palma entre los demás aristotélicos de su era, y le colocan entre los pensadores de que la Compañía de Jesús puede gloriarse. Tal nos le muestra, por ejemplo, su doctrina acerca del arte, idéntica en substancia á la que era tradicional en la escuela suarista, y hemos visto brillantemente expuesta, antes y después de Suárez, por el cardenal Toledo, Gregorio de Valencia y Rodrigo de Arriaga. Define el arte con Aristóteles, «*habitus cum ratione factivus*», y advierte expresamente, como todos los escolásticos, que su operación no toca ni pertenece á las buenas costumbres. El arte conviene con la naturaleza: 1.º, en proceder por orden recto y por leyes en sus operaciones; 2.º, en producir una forma semejante á la forma que el artífice lleva en su mente, así como el agente natural produce una forma semejante á la suya propia; 3.º, en no poder obrar sino sobre materia preexistente; 4.º, en comenzar por lo imperfecto y ascender gradualmente á lo perfecto; 5.º, en imitar á la naturaleza y ser émulo y discípulo de ella, tomando de sus efectos imitación y norma. Pero al mismo tiempo que el arte imita á la naturaleza, la perfecciona en cierto modo con sus reglas, lo cual se ve patente en la Música respecto de los números, y en la Lógica en cuanto á los discursos de la mente.

Difieren el arte y la naturaleza: 1.º, en que la naturaleza se vale de la nuda materia, y el arte de una materia segunda, esto es, de un cuerpo substancial completo; 2.º, en que la naturaleza produce seres reales, y el arte fingidos y *umbrátiles*; 3.º, en que el arte se detiene en la superficie exterior, y la naturaleza penetra en lo más recóndito; 4.º, en que las formas que la naturaleza induce son vivas y eficaces y engendradoras de otras formas, mientras que las formas creadas por el arte son estériles. La forma artificial consiste en la figura ó en la coordinación de las partes. La figura nada tiene de positivo sino en cierto modo de la cantidad, que no es principio activo, como tampoco lo es la misma cantidad. No consiste, pues, la forma artificial en ningún accidente absoluto, sino en cierta modificación de las partes de la materia, ya por yuxtaposición, ya por unión de las partes y su relación con el todo (resultando de aquí lo que podemos llamar forma intrínseca y orgánica, como en la escultura y pintura), ya por conmixtión de las partes, ya, finalmente, por identificación del artificio ó de la forma artificial con la materia, á cuyo género pertenecen la Música, la Poesía, la Danza y la Pantomima [1].

[1] *Cursus Philosophici Regalis Collegii Salmanticensis Societatis Jesu in compendium redacti, et in tres partes divisi. Secunda Pars, continens Physicam seu Philosophiam Naturalem, de corpore naturali generatim. Authore R. P. Ludovico de Losada ejusdem Societatis, et in eodem Regali Collegio Theologiae Professore et Sacrae Script Interprete. Salmanticae ex offic. Typ. Antonii Josephi Villagordo et Alcaraz. Ann. 1749.* (Págs. 174 à 177.)

El ánimo descansa al pasar de estas disquisiciones tan ingeniosas, pero tan baldías, á la esfera de luz y de libertad filosófica en que bizarramente se mueve el poderoso y analizador entendimiento del P. Feijóo, varón en quien la Providencia quiso juntar las más variadas aptitudes, el celo propagandista más fervoroso y la más inextinguible sed de ciencia y de doctrina, para que fuese luz y oráculo de su siglo, y acabara de romper de todo punto la barrera de incomunicación que la intolerancia escolástica había ido levantando entre la ciencia, cada día más petrificada, de nuestras aulas y la ciencia extranjera, que, siguiendo en parte el camino que en otro tiempo habíamos abierto los italianos y nosotros, aspiraba cada día con más arrojo á la conquista del mundo físico y del mundo moral por medio de procedimientos analíticos. En otra ocasión he tratado extensamente del P. Feijóo, y no quiero repetirme: ahora incumbe sólo considerarle bajo uno de los infinitos aspectos de su actividad intelectual, es decir, como estético.

Porque, á pesar del atraso de tales estudios en su tiempo, atraso bien confirmado por los libros del P. André y de Crousaz, únicos que entonces salían de Francia y de Alemania, el P. Feijóo, nacido y educado en medio del peor gusto literario que en edad alguna ha caído sobre la Península ibérica, y privado durante toda su vida de ver y apreciar las obras maestras de las artes plásticas, acertó, sin embargo, á levantarse sobre todo este cúmulo de dificultades, perversiones

é ignorancias, hasta entrever ciertos principios generales de libertad artística, tan luminosos y tan amplios, de tan eterna verdad y evidencia, que por sí solos podrían ser hoy mismo base de una crítica que, concediendo toda racional libertad al genio, se apartase por igual del nimio y enteco rigor de los preceptistas y de las libertades frías y sin gracia que suelen permitirse espíritus adocenados, en quienes la audacia suple al estro y al sentido propio y personal de la belleza.

Apenas hay problema fundamental de la ciencia del arte que no esté tocado alguna vez en el *Theatro crítico* ó en las *Cartas eruditas*. Pero reservando para los capítulos sucesivos considerar á Feijóo como crítico literario y como crítico musical, procede aquí exponer sus ideas de Estética general, tomándolas principalmente de dos discursos intitulados *Razón del gusto* y *El no sé qué*, impresos uno y otro, por primera vez, en 1733, en el tomo VI del *Theatro crítico* [1].

De estas dos disertaciones, la de la *Razón del gusto*, á pesar de su título tentador, es la que menos vale. Á Feijóo, empeñado en su heroica tarea de descabezar errores vulgares, no podía pasársele por alto el vulgarísimo axioma «sobre gustos no hay disputa»; pero sea por falta de re-

[1] Ocupan los números 11 y 12 entre los artículos de dicho tomo. Las ediciones de Feijóo son vulgarísimas: recomiendo la de 1765, á costa de la Compañía de Impresores y Libreros. Tiene una biografía del autor escrita por Campomanes, y es la más correcta de todas. Se tiraron algunos ejemplares en gran papel; de ellos es el mío.

solución, sea por sobra de escepticismo ó *relativismo* (que así podemos calificar la tendencia empírica dominante en las diversas filosofías de entonces), no se atrevió á combatirle de frente, sino que prefirió explicarle y reducirle á términos razonables. En substancia viene á decir lo siguiente:

Distinguen los filósofos tres géneros de bienes, *honesto*, *útil* y *deleitable*. Sólo el último pertenece al gusto. Es imposible que la voluntad abrace como deleitable un objeto que no lo sea, porque si le abraza como deleitable, gusta de él actualmente; *se deleita* en él. Luego, el gusto, en razón de gusto, siempre es bueno con aquella bondad real que únicamente le pertenece; pues la bondad real que toca el gusto en el acto, no puede menos de refundirse en él.

No se ha de identificar el gusto con lo honesto ni con lo útil, pero ser gusto y ser malo es implicación manifiesta, porque sería lo mismo que tener bondad deleitable y carecer de ella.

Con todo eso, caben disputas sobre el gusto, y puede preguntarse su razón. El P. Feijóo pone dos: el temperamento y la aprensión. De la variedad de temperamentos procede la diversidad de gustos, naciendo de esta raíz lo que hoy llamaríamos *apreciación subjetiva del gusto*.

¿Los gustos diversos, en orden á objetos distintos, igualmente perfectos cada uno en su esfera, son entre sí iguales? Evidentemente son desiguales, y esto puede comprobarse con certeza. ¿Por dónde se han de medir los gustos? Por los

objetos. El P. Feijóo admite, pues, al lado del criterio subjetivo, otro que podemos llamar *apreciación objetiva del gusto*. «En igualdad de percepción de parte de la potencia, cuanto más excelente sea el objeto, tanto más perfecto y excelente será el arte. ¿Pero qué excelencia es esta? *Excelencia en línea de delectación, porque esta es la que corresponde á la excelencia del objeto deleitable*. El P. Feijóo, por consiguiente, siguiendo en esto el sentido común de nuestros escolásticos, propende á la tesis del arte por el arte, y así, v. gr., llega á escribir, hablando de la música; que «su intrínseco fin es deleitar el oído, aunque *á veces*, como á *fin extrínseco*, se dirige á lo honesto y útil».

La excelencia del objeto puede ser absoluta ó relativa, según que se mire en el objeto mismo ó respecto de las condiciones del contemplador. Así se explica la razón del gusto. Todo cuanto estorba ó minora en el sujeto la percepción de la delectabilidad, es causa de que la bondad relativa de éste sea menor que la absoluta. El que tiene las facultades más perfectas ó los órganos más delicados y de mejor temple, percibe mejor la excelencia de la música.

La segunda causa de la variedad de gustos es la variedad de aprensiones, preocupaciones ó juicios anticipados; v. gr.: en el que repugna un manjar por falta de costumbre; ó bien procede y se engendra del hastío y el cansancio, del influjo de la novedad ó de otras circunstancias extrínsecas. Al poder de la imaginación se debe, en primer

término, esta variedad de aprensiones, puesto que se complace ó se irrita según las impresiones que hace en ella la representación de los objetos sensibles. La doctrina y el sentido empírico del discurso del P. Feijóo pueden resumirse en estos términos: «No cabe disputa sobre el gusto, cuando depende del temperamento, pero sí cuando procede de la aprensión.»

El no sé qué es mucho más interesante, y aun podemos decir que superior á todo lo que entonces (1733) se conocía en Estética, aun incluídas las lecciones del P. André, que en novedad y atrevimiento se queda muy por bajo de nuestro polígrafo. El discurso del P. Feijóo es un verdadero manifiesto romántico, á menos que no queramos considerarle como el último eco de otras doctrinas de libertad literaria, generalmente aceptadas en la España del siglo XVII, y recibidas de ella por el P. Feijóo, que heredó de la tradición española mucho más de lo que parece, y mucho más de lo que él confiesa. Júzguese por el siguiente extracto.

«En muchas producciones, no sólo de la naturaleza, sino del arte, y aún más del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas á su comprensión racional, otro género de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimiento. Los sentidos le palpan, pero no le puede descifrar la razón, y así, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren á su idea, y salimos del paso con decir que hay un *no*

sé qué que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelación más clara de este natural misterio.» El P. Feijóo lo comprueba con ejemplos de la naturaleza y de las bellas artes, especialmente de la arquitectura, música, pintura y poesía. Añade que este *no sé qué* debe de ser la misma inexplicable cualidad que los griegos llamaban *gracia*, la cual, aunque suela acompañar á la belleza, tampoco es incompatible con la fealdad. Á la aclaración de este misterio va encaminado todo el discurso.

Los objetos agradables, y de igual modo los desagradables, se dividen en simples y compuestos. Una voz sin variedad de tonos es un objeto simple del gusto del oído. Cuando procede esta voz por varios puntos dispuestos de manera que formen una combinación grata al oído, es un objeto compuesto. Los colores son, de igual manera, simples (puros) ó compuestos (combinados). Hay muchos objetos compuestos, cuya hermosura consiste precisamente en la recíproca proporción ó coaptación de las partes entre sí. Los materiales del edificio, las voces de la oración, los movimientos de la danza, los sones de la música, tomados aisladamente, pueden no producir el efecto de la belleza. Al contrario: en otras ocasiones, las partes del objeto tienen ya por sí hermosura ó atractivo. Pero téngania ó no, es cierto que hay otra hermosura distinta de aquella, la hermosura del complejo, que consiste en la grata disposición, orden y proporción recíproca de las partes, ya sea natural, ya arti-

ficiosa. «El agradar los objetos consiste en tener un género de proporción y congruencia con la potencia que los percibe, ó sea con el órgano de la potencia. De suerte que en los objetos simples sólo hay una proporción, que es la que tienen ellos con la potencia; pero en los compuestos se deben considerar dos proporciones, la una de las partes entre sí, la otra de ésta misma colección de las partes con la potencia, que viene á ser proporción de aquella proporción.» Por eso un objeto agrada á unos y desagrada á otros, no habiendo cosa en el mundo que sea del gusto de todos; lo cual depende de que un mismo objeto tiene proporción de congruencia respecto del temple, contextura ó disposición de los órganos de uno, y desproporción respecto de los de otro.

La duda expresada con el *no sé qué,* puede entenderse que se refiere á dos cosas distintas: el *qué* y el *por qué*. Puede no saberse *qué es* lo que agrada en el objeto, y puede ignorarse *por qué* agrada. Así, en la voz, el *no sé qué* se refiere ó al *sonido de ella*, en cuyo caso no hay cuestión, porque el *no sé qué* es el mismo *ser individual del sonido; ó al modo de juzgar la voz* (sic), en cuyo caso, aunque no pueda darse regla general é infalible, principalmente resulta el *no sé qué* «del *descanso* con que se maneja la voz, de la *exactitud* de la entonación, del *complejo* de arrebatados puntos musicales de que se componen los gorjeos». Feijóo tiene por indefinible el *ser individual*, ó, lo que es lo mismo, la esencia del

sonido, porque los individuos no son definibles. El *por qué* consiste en la proporción debida y congruente de las partes del objeto entre sí y con las facultades del que la percibe.

La diferencia entre los objetos que tienen el *no sé qué* y los que carecen de él, consiste en que aquéllos agradan por su especie ó ser específico, y éstos por su ser individual.

El no sé qué en los objetos compuestos, consiste en la misma composición, esto es, en la proporción y congruencia de las partes que los componen.... «La hermosura de un rostro es cierto que consiste en la proporción de sus partes ó en una bien dispuesta combinación del color, magnitud y figura de ellas.... Pero cuando alguna de éstas proporciones falta, dicen que tiene aquel rostro un *no sé qué* que hechiza. *Y este no sé qué, digo yo que es una determinada proporción de las partes en que ellos no habían pensado, y distinta de aquella que tienen por única para el efecto de hacer el rostro grato á los ojos. De suerte que Dios, de mil maneras diferentes, y con innumerables diversísimas combinaciones de las partes, puede hacer hermosísimas caras. Pero los hombres, reglando inadvertidamente la inmensa amplitud de las ideas divinas por la estrechez de las suyas, han pensado reducir toda la hermosura á una combinación sola, ó cuando más á un corto número de combinaciones, y en saliendo de allí, todo es para ellos un misterioso no sé qué.... Lo propio sucede en la disposición de un edificio. Aquel no sé qué de gracia no es otra cosa que*

una determinada combinación simétrica, fuera de las comunes reglas. Encuéntrase alguna vez un edificio que en esta ó en aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos, y con todo, hace á la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes á los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En que ignoraba sus preceptos el artífice que le ideó? Nada menos. Antes bien, en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla, pero según una regla superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción y grande, simetría y ajustadísima, hay en las partes de esa obra, pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada adonde arribó por su valentía la suprema idea del artífice. Si esto sucede en las obras del arte, mucho más en las de la naturaleza, por ser éstas efectos de un artífice de infinita sabiduría, cuya idea excede infinitamente, tanto en intensión como en extensión, á toda idea humana y aun angélica.»

Con letras de oro debiera estamparse, para honra de nuestra ciencia, esta profesión de libertad estética, la más amplia y la más solemne del siglo XVIII, no enervada como otras por restricciones y distingos, é impresa (y esto es muy de notar) casi treinta años antes de que Diderot divulgase sus mayores y más felices arrojos. Pero el mismo Diderot, aunque dotado de un sentido vivo y personal del arte muy superior al de nues-

tro benedictino, el cual no parece haber sentido con verdadera emoción otro arte que la Música, jamás dió á sus sentencias tanto alcance ni tanta generalidad. Y que las del P. Feijóo no nacían de una intuición vaga ni de un capricho del momento, sino que se enlazaban en su mente con un sistema aplicable á todas las artes, bien claro nos lo prueban las aplicaciones que, así en este discurso como en otros, va haciendo á las reglas peculiares de cada una de ellas. Así, respecto de la Música, le vemos afirmar que «el sistema de reglas que los músicos han admitido como completo, no es tal, sino muy imperfecto y diminuto. Pero esta imperfección del sistema sólo la comprenden los compositores de alto numen, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos.... Los compositores de clase inferior claman que aquello es una herejía; pero clamen lo que quisieren, que el juez supremo y único de la Música es el oído. *Si la Música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima, y siendo bonísima, no puede ser absolutamente contra las reglas del arte, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas.*

En este mismo discurso de *El no sé qué,* tan lleno de gérmenes de vida, comienza á iniciarse la deplorable confusión entre la expresión y la belleza, que hoy vemos admitida por algunos estéticos de la escuela ecléctica francesa, principalmente por Levêque. Al P. Feijóo le era tan familiar esta idea, que vuelve á consignarla en un discurso titulado *Nuevo arte fisionómico* (que le

coloca entre los precursores de Lavater), y hasta en un romance [1], donde intenta dar *explicación física del no sé qué de la hermosura*, mera paráfrasis de la que dió en el *Theatro crítico*.

El P. Feijóo nos enseña en versos bastante malos que el alma es quien

«Vivifica, informa, alienta
El rostro, y en él sus luces
Gratamente reverberan....
Y es la belleza del alma
El alma de la belleza.
. . . .
Entra, al fin, un no sé qué,
Una oportuna y discreta
Combinación de las partes
Que componen la belleza.
Á veces la simetría
Muchos errores enmienda,
Y en un todo sale bien
Lo que en otro desdijera.
Punto es este en que la vista
Tal vez el voto desprecia
Del discurso, y soberana,
Lo que él censura, ella aprueba.
Señalar medidas fijas
Á las facciones, es necia
Observación que introdujo
La ociosidad indiscreta;
Porque ninguno hasta ahora
Ha comprendido las reglas,
Que en la humana arquitectura

1 Este romance se conserva manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Santiago, y ha sido publicado en la *Gaceta de Galicia*; diario santiagués (29 de Abril de 1879).

El arte del cielo observa.

....

Puede salir la estructura
Buena de muchas maneras,
Y es el variar de las líneas
Valentía de la idea.»

Prefiero la prosa del P. Feijóo á sus versos, en general débiles y conceptuosos; pero las ideas son las mismas, y las vemos reaparecer en otros discursos, como si fuesen una perenne tentación para el ingenio vivaz y errabundo del autor, verdadero *ciudadano libre de la república de las letras*, como él mismo se apellidaba. Tachábanle algunos, no sin apariencia de razón, de temerario innovador en la lengua, y para disculpar sus neologismos, ó más bien para canonizarlos y abrir la puerta á otros nuevos, escribió una carta, que es la 33.ª del tomo I de las *Eruditas*, levantando la cuestión del terreno gramatical en que la colocaban sus adversarios, y tomando pie de ella para reclamar en nombre de una ley estética superior, absoluta libertad de estilo. «Puede asegurarse que no llegan á una razonable medianía todos aquellos ingenios que se atan escrupulosamente á reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres ni podrán dar jamás tantos preceptos que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el arte. La razón es manifiesta; porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto, poco alcanza.

Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente á las reglas, como no pretendiesen sujetar á todos los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga á esa servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación para asegurarse el acierto, saliendo del camino trillado.... Los hombres de espíritu sublime logran los más fáciles rasgos, cuando generosamente se desprenden de los comunes documentos. Así, es bien que cada uno se estreche ó se alargue hasta aquel término que le señaló el autor de la Naturaleza, sin constituir la facultad propia por norma de las ajenas. Quédese en la falda quien no tiene fuerza para arribar á la cumbre, mas no pretenda hacer magisterio lo que es torpeza, ni acuse como ignorancia del Arte lo que es valentía del Numen.» Haciendo aplicación de estos principios generales al lenguaje, instrumento de la obra literaria, exclama con no menor elocuencia y brío: «Pensar que ya la lengua castellana, ni otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible ó necesaria, sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de las ideas, para cuya expresión se requieren distintas voces.» Y repitiendo una frase de Voltaire, escribe: «No hay idioma alguno que no necesite del subsidio de otros.... Los puristas hacen lo que los pobres soberbios, que más quieren hambrear que pedir.»

¡Qué espíritu tan moderno y al mismo tiempo tan español era el del P. Feijóo! No vamos á juzgar ahora de las extremosidades de su doctrina, ni mu-

cho menos de lo que tiene de apología *pro domo sua*. El P. Feijóo era un verdadero insurrecto, y aunque su desenfado enamore, no hay que tomar como dogma todo aquello en que difiere del común sentir de los preceptistas. Y desde luego hay que notar en las frases antes copiadas una verdadera y lamentable confusión entre la *concepción artística*, que ha de ser libérrima (en esto convenimos con el P. Feijóo), y el *material artístico*, que nadie debe ser osado á tocar atropelladamente ni con manos profanas, puesto que sólo llegará á adquirir el señorío de la *forma* el que comience por ser esclavo de ella. Es error vulgar y que de ninguna manera quisiéramos ver patrocinado por tan gran varón y de tan claro entendimiento, el de suponer incompatible la gramática (y nos fijamos de intento en ésta, que es la más externa determinación ó concreción de la forma) con los altos vuelos del numen. No es el escritor de más mérito el más rebelde, sino el más profundo, y las más veces esta profundidad consiste, no en conculcar la ley, sino en encontrar las razones de ella, ocultas á todos los vulgos, lo mismo al que la niega que al que rutinariamente la obedece. Y el que presta á la ley su obsequio razonable suele quedar más alto, en el juicio de la posteridad, que el que tumultuariamente y por motivos de pueril vanidad la huella ó desprecia, sin estudiarla ni comprenderla.

El P. Feijóo era una naturaleza anti-retórica, lo cual constituye en él un mérito y un defecto. Es un mérito, porque su ausencia de escrúpulos

de estilo le libra de las afectaciones de su tiempo; hace su decir claro, apacible y llano; le deja moverse con independencia, peregrinar por todos los campos del espíritu, más atento á las cosas que á las palabras, y legar á la ciencia patria, en vez de unas cuantas páginas más ó menos lamidas é insubstanciales, veinte volúmenes de crítica aplicada á casi todas las materias prácticas y especulativas en que puede ejercitarse el entendimiento humano. Y es un defecto, porque al sostener la que él cree paradoja de que «la elocuencia es naturaleza y no arte» (como si todas las artes no tuviesen su fundamento en la naturaleza), niega el fundamento y la legitimidad de toda disciplina literaria, lo cual valdría tanto como negar la utilidad y el valor de la Lógica, fundándonos en que el pensamiento y el racional discurso, sobre el cual versan sus leyes, existe también en la naturaleza humana antes del arte y con independencia de él y aun de toda cultura, lo cual de ninguna manera quiere decir que las facultades intelectuales no sean disciplinables y que su estudio no pueda constituir una ciencia.

Pero abreviando estas consideraciones que por ser tan obvias fácilmente caerían en el lugar común, no se puede negar que ensancha el ánimo oir en pleno siglo XVIII (en el siglo, por excelencia, de las Poéticas) al P. Feijóo reivindicar los derechos del genio enfrente de la tiranía, no de las inmutables leyes estéticas, sino de aquel cúmulo de reglillas mecánicas que realmente esterilizaban á quien no naciese con un empuje casi

sobrehumano. «Las reglas que hay escritas (dice en esa misma carta *sobre la elocuencia*[1]) son innumerables. ¿Quién puede tenerlas presentes todas al tiempo de tomar la pluma?.... Lo peor es que aunque hay tanto escrito de reglas, aún es muchísimo más lo que se puede escribir.... El genio puede en esta materia lo que es imposible al estudio.... Más por sentimiento que por reflexión distingue el alma estos primores.... El acierto en esto, como en otras muchas cosas, pende puramente de una facultad animástica, que yo llamo *tino mental*. El que tiene esta insigne prenda, sin ninguna reflexión á las reglas, acierta.... Lo más que yo podré permitir, y lo permitiré con alguna repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos, mas nunca admitiré que pueda producir primores.... Las reglas son unas luces estériles como las sublunares, que alumbran y no influyen. Dan un conocimiento vago y de mera teórica, sin determinación alguna para la práctica.»

¿Quién no cree reconocer en estos osados conceptos, en esta especie de insubordinación erigida en sistema, en este romanticismo anticipado, el último fruto de la antigua crítica española, tan bizarra y tan resuelta siempre, ora proclame con Luís Vives que querer fijar las leyes del arte es empresa tan imposible como la de aprisionar todo el Océano en el cauce del Tíber ó del Iliso,

1 Tomo II de las *Cartas Eruditas*, carta 6.ª

ora declare por boca del severísimo Pinciano que «con tal que la acción sea deleitosa, la fábula no ha de ser condenada, ni su autor tenido en menos, porque á veces no está la imperfección en el artífice, sino en el arte»; ora en los libros del doctísimo amigo de Quevedo, D. José Antonio González de Salas, amoneste á los poetas á que no se consideren «necesariamente ligados á los antiguos preceptos rigurosos, porque libre ha de ser su espíritu para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la naturaleza, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos», siendo «en los grandes hombres los acometimientos, no sólo permitidos, sino venerables»; ora aconseje á los poetas por la voz del divino Herrera «buscar siempre modos más perfectos y nuevos de hermosura»; ora, finalmente, con Alfonso Sánchez, Barreda y Caramuel, lleve á sus últimos límites la apología del drama moderno y emancipado de la antigüedad clásica [1].

Ni era el P. Feijóo el único de su tiempo que pensara en estas materias de arte de un modo tan libre y desembarazado. Ocasión tendremos de mencionar en el capítulo siguiente toda una legión de críticos literarios, que, más ó menos ra-

[1] Tienen algún enlace con la materia estética, aunque realmente pertenecen á la filosofía moral y todavía más á la literatura, los dos discursos del P. Feijóo intitulados *Causas del Amor* y *Remedios del Amor,* que son los dos últimos del tomo séptimo del *Theatro crítico*. Los cito aquí, para que nadie los eche de menos; pero no pasan de discreteos ingeniosos de amena recreación.

zonadamente, profesaron y aplicaron á las bellas letras el mismo sentir, oponiéndose á todas las tentativas de reglamentación poética al gusto transpirenáico, y manteniendo un romanticismo latente, que empalma dos épocas de la literatura española, el siglo XVII y el XIX, entre los cuales nunca se dió una verdadera solución de continuidad. Aun hombres de tendencias y gustos clásicos, como D. José Porcel, el autor de las églogas venatorias del *Adonis*, afirmaba en plena *Academia del Buen Gusto*, nacida precisamente para reformarle en el sentido de los Luzanes y Montianos, que «en vano se cansan los maestros del arte en señalar éstas ni las otras particulares reglas, porque esto no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia, según la fuerza de su genio, el valor de su idioma, la doctrina en que desde sus primeros años le impusieron, las pasiones que lo dominan y otras muchas cosas »[1].

D. Ignacio de Luzán es la antítesis perfecta de todos estos preceptistas negadores de la preceptiva. Ellos representan el principio de la libertad, Luzán el del orden : del choque de ambos elementos, igualmente legítimos, igualmente beneficiosos, había de nacer, y nació con el tiempo,

1 Porcel, *Juicio Lunático* ó vejámen escrito en 1750, según parece. Hay dos copias manuscritas, una en poder de D. Pascual Gayangos, otra en la biblioteca del Marqués de Pidal. Vide *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII*, por D. Leopoldo A. de Cueto (pág. 101), tomo 1 de *Poetas líricos del siglo XVIII*, en la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

una crítica más elevada que los concordase y armonizase, curándolos de sus respectivas durezas y exageraciones, y mostrando la ley superior que los fundamenta y generaliza, y los hace, á cada cual en su esfera, inatacables é infalibles en cuanto pueden serlo criterios humanos, sujetos siempre á depuración y enmienda.

El mérito de Luzán está, sobre todo, en su preceptiva literaria, que algunas páginas más adelante estudiaremos. En Estética general ó Metafísica de lo Bello, su importancia es mucho menor, aunque no puede decirse que sea nula. Consiste en una adaptación hábil de los principios generalmente admitidos en la filosofía extranjera, y especialmente de las teorías de Crousaz sobre lo bello. Para mí, la mayor originalidad de Luzán en esta parte de su trabajo, estriba en haber sentido la necesidad de dar á la Poética, tratada hasta entonces empíricamente (sin más excepción que la del Pinciano), una base racional, enlazándola con el estudio metafísico de la Belleza. La obra de Luzán es una de las primeras Poéticas (y no hablo sólo de las de España) en que aparece ya un capítulo *De la belleza en general, y de la belleza de la poesía, y de la verdad.* Luzán escribía en 1737, mucho antes que Batteux y que Marmontel. Su educación había sido completamente italiana. *Dicen que fué discípulo de Vico, aunque se le conoce poco,* nos decía en la cátedra el Dr. Milá y Fontanals. Lo cierto es que Luzán se educó en Nápoles y en Palermo, cuando el autor de la *Scienza Nuova* enseñaba en

la primera de estas ciudades, y que allí permaneció desde 1715 hasta 1733, dedicado al estudio, no solamente de las letras, sino de la filosofía y de la jurisprudencia, en alguno de los cuales forzosamente hubo de encontrarse con Vico, sin que deje de dar alguna muestra de haberse aprovechado de sus maravillosas intuiciones sobre el poema épico y el carácter de la poesía primitiva. Luzán no tenía espíritu de invención ni amor á las aventuras científicas, pero sí sólido saber, buen sentido poderoso y grande amor á la verdad y constancia en profesarla. En filosofía era cartesiano, si bien moderadamente y con tendencias eclécticas, y el estudio que había hecho de las matemáticas, de la física experimental, del derecho natural y público, de la historia y de la arqueología, había ensanchado el horizonte de su cultura, estableciendo entre sus ideas cierto nexo libre y holgado, más bien que un verdadero sistema. En suma: era un hombre diserto más que un filósofo, por más que escribiese en latín (cuando apenas tenía veintidos años) un compendio de las opiniones de Descartes sobre lógica, metafísica, física y moral, y en castellano un extracto de la lógica de Port-Royal, y en italiano un tratado completo de Ética, intitulado *D' ei principi della morale* [1]. Esta atención á las cuestiones especulativas no podía menos de reflejarse

[1] Cita todas estas obras de Luzán (que quedaron inéditas) su hijo D. Juan Antonio en las *Memorias de la vida de su padre*, que anteceden á la segunda edición de la *Poética*. (Madrid, 1789.)

en su libro y de separarle profundamente de todas las Poéticas vulgares. Por otra parte, todas las literaturas de su tiempo le eran familiares, no sólo la italiana, que podía considerar como propia; no sólo la francesa, que luego estudió á conciencia en su viaje á París de 1747, sino la inglesa, que él dió á conocer el primero en España, traduciendo algunos trozos de Milton, y la alemana, cuya lengua hablaba y escribía con facilidad, al decir de su hijo. Añádase á esto la más sólida y severa instrucción clásica, y el no ser tampoco peregrino en la teoría y en la práctica de la música y en la de las bellas artes del diseño.

Todo este caudal de conocimientos habían de reflejarse forzosamente en la *Poética*, y ante todo el espíritu filosófico, única cosa de que por el momento tratamos. Empeñado Luzán [1] en investigar la naturaleza del deleite poético, le hace consistir en la belleza y en la dulzura, siguiendo á Horacio:

«Non satis est pulchra esse poemata : dulcia santo,»

y apartándose en esto de Muratori, que en tantas otras cosas le sirve de guía (puesto que el ilustre milanés confunde la bondad y la verdad con la belleza, poniendo en la unión de todas tres la fuente del deleite poético) Luzán, que en esto se le aventaja mucho, no cae en tal identificación, y sólo añade á la belleza la calidad de la dulzura,

1 Libro II, cap. IV.

entendiendo por ella, según el sentido horaciano, el poder de la moción de afectos,

«Et quocunque volent, animum auditoris agunto.»

«Sus efectos son diversos (añade), porque la belleza, aunque agrade al entendimiento, no mueve el corazón, si está sola; al contrario, la dulzura siempre deleita y siempre mueve los afectos, que es su principal intento. En prueba de esto, algunos pasos de célebres poetas, en cuya belleza han hallado que censurar los críticos, á pesar de todas sus oposiciones se han alzado con el aplauso general, por la dulzura y terneza de los afectos que expresan.» Y cita ejemplos del Tasso «contra quien han escrito tanto los franceses y aun los mismos italianos»; siendo de admirar que lo que Luzán aplaude en él no son dos rasgos de sentimiento, sino dos *concetti* muy fríos, que de seguro le hubieran parecido mal si los hubiese encontrado en Gracián ó en Ledesma.

De todas maneras, repárese que para Luzán, dulzura es sinónimo de moción de afectos, y que él la prefiere y aventaja siempre á la belleza, sin llegar á entender nunca que no es más que uno de los géneros de belleza, la belleza de sentimiento. Este error, muy disculpable en el estado embrionario de las ideas estéticas de su tiempo, trasciende, como no podía menos, á su concepto de la belleza, que es el mismo de Crousaz, filósofo alemán ecléctico, que desarrolló y amplió en lengua francesa las ideas del P. André sobre lo bello. Ya sabemos que, según Croüsaz

y Luzán, que le copia literalmente (citándole), las cualidades de la belleza son la variedad, la unidad, el orden y la proporción. «La variedad (así discurrían) hermosea los objetos y deleita en extremo; pero también cansa y fatiga, y es necesario que para no cansar, se reduzca á la unidad, que la temple, y facilite su comprehensión al entendimiento, el cual recibe mayor placer de la variedad de los objetos, cuando éstos se refieren á ciertas especies y clases. De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme, es al mismo tiempo regular, ordenado y proporcionado. En la proporción se incluye otra calidad ó circunstancia de la belleza, también muy esencial, y consiste en la adaptación ó apropiación de cada objeto á sus fines. La belleza obra en nuestros ánimos con increíble prontitud y fuerza, y un objeto nos parece bello antes que el entendimiento haya tenido tiempo de advertir ni examinar su proporción, su regularidad, su variedad y demás circunstancias. Á todo se anticipa la eficacia de la hermosura, y parece que quiere rendir la voluntad antes que el entendimiento, y que no necesita de nuestra intervención para triunfar de nuestros afectos. Sin embargo, puede ser mayor ó menor la eficacia de la belleza, según la varia disposición de nuestro ánimo. La educación, el genio, las opiniones diversas, los hábitos y otras circunstancias, pueden hacer parecer hermoso lo que es feo y feo lo que es hermoso.»

Además de las cualidades de la belleza, pro-

piamente dichas, puede haber en el objeto otras qualidades y disposiciones que acrecienten la eficacia de su belleza. Las principales son tres: *grandeza, novedad* y *diversidad.*

Mézclanse en esta doctrina, ecléctica ó más bien sincrética, de Crousaz y de Luzán elementos de muy diverso origen y de muy desigual mérito. El fondo de ella, es decir, las notas de unidad, integridad, congruencia, etc., está en San Agustín, y antes de él se vislumbra en los platónicos. En lo demás predomina el carácter subjetivo y estrecho de la filosofía del siglo XVIII, y su tendencia á convertir la apreciación de la belleza en un juicio puramente subjetivo, y, por consiguiente, relativo y mudable de hombre á hombre. Pero ni Crousaz ni Luzán van tan allá: al contrario, su eclecticismo se inclina más del lado de la metafísica platónica, y llega á veces á confundirse con el más ardiente idealismo. Luzán (dócil á la autoridad de Muratori, según su costumbre) acepta la definición pseudo-platónica de la belleza «luz y resplandor de la verdad, que, iluminando nuestra alma, y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de suavísimo placer». Y en una canción de estancias largas, que es la mejor de sus poesías, leída en la Academia de San Fernando el 23 de Diciembre de 1753, ensalza la belleza del bien y la belleza de las ideas, en versos de augusta serenidad, muy justamente recomendados por Quintana:

«Sólo la virtud bella,
Hija de aquel gran padre, *en cuya mente*

De todo bien la perfección se encierra,
Constante vive sin mudanza alguna.

....

¿Quién con esto se acuerda
De envilecer el plectro resonante,
Donde de vista la virtud se pierda,
Ó un falso bien, ó un engañoso halago
Sirva de asunto al canto, y más de estrago?»

La belleza, según Luzán, aunque no sea idéntica á la verdad, ha de *fundarse*, ó en la verdad real y existente, ó en la posible y verísimil, porque lo falso, conocido como tal, no puede agradar jamás al entendimiento ni parecerle hermoso, ni el Arte es fragua de mentiras. Todas las fábulas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, ó teòlógica, ó física, ó moral, y toda obra de arte encierra alguna verdad, ya absoluta, ya hipotética. Esta verdad hipotética, llamada también verisimilitud no es otra cosa que «una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, ya sea ésta errada, ya verdadera». No puede darse mayor amplitud, y si Luzán hubiera sido más lógico, fácilmente podría canonizarse con su autoridad, no ya el arte romántico, sino el mismo arte fantástico, tomada esta palabra en su acepción vulgar, puesto que admite, siempre de acuerdo con Muratori, una *verisimilitud popular*, que es la que salva al Ariosto y á los libros de caballerías. En ésta, como en otras muchas cuestiones, aparece Luzán mucho más cercano á la poética moderna que á la de Boileau, y mucho más

amigo del mundo encantado de los sueños que del mundo árido y seco de los preceptos. Para él lo verísimil abarca, no solamente lo posible, sino lo imposible también, siempre que no sea contradictorio. «*Es preciso* (dice formalmente, como si se hubiera propuesto hacer la apología de aquel mismo teatro español tan maltratado por él) *que el poeta* (y lo mismo puede decirse de todo artista) *se aparte muchas veces de las verdades científicas, por seguir las opiniones vulgares*. Que el ave fénix renazca de sus cenizas...., que el basilisco mate con su vista, que el fuego suba á su esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejantes que las ciencias contradicen é impugnan, pero que el vulgo aprueba en sus opiniones, se pueden muy bien seguir, y aun á veces anteponer á la verdad de las ciencias, por ser ahora ó haber sido en otros tiempos verisímiles y creíbles en el vulgo, y por eso mismo más acomodadas para persuadirle y deleitarle.»

La belleza artística se deriva de dos fuentes ó principios, que son la *materia* y el *artificio*. La materia debe ser, no cualesquiera verdades, sino sólo las que sean *nuevas*, *grandes*, *maravillosas y extraordinarias*, que el poeta hallará peregrinando por los tres reinos, intelectual, material y humano. Cuando esta materia no se halla, hay que recurrir al artificio, supliendo y ayudando con éste la imperfección de aquélla. El hallar materia nueva y maravillosa (y esta es también doctrina de Muratori, como casi todas las doctrinas generales de Luzán) pertenece á dos facul-

tades, el ingenio y la fantasía, ayudadas por el juicio, á manera de director, consejero y ayo, que tales son las comparaciones que Muratori usa. Hallar materia nueva ó sacar de la materia propuesta verdades nuevas, no es otra cosa sino descubrir en el *sujeto*, ó asunto propuesto, aquellas verdades menos conocidas, menos observadas, más recónditas, y que más raras veces nos ofrece la naturaleza. Y como la poética imitación tiene por objeto principal *las cosas del mundo humano*, esto es, del mundo *moral*, de estas cosas es de donde más ha de procurar el artífice sacar verdades peregrinas y raras. Para esto se valdrá de su ingenio y fantasía, procurando descubrir lo que más raras veces suele acontecer, lo que solamente es posible, y lo que parece verísimil y probable. Esto viene á ser (añade Luzán) lo que los maestros del arte llaman mejorar y perfeccionar la naturaleza, y lo que nosotros hemos dicho «imitar la naturaleza en lo universal y en sus ideas».

El artífice, pues, debe perfeccionar la naturaleza; esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás cualidades buenas ó malas.

Luzán, por consiguiente, no es naturalista, en el vulgar sentido de la palabra, sino pura y estrictamente aristotélico, con la verdadera y legítima interpretación idealista que hoy damos á la *Poética*, y hasta puede decirse que exagera un tanto la doctrina de Aristóteles, dando al arte por único oficio el *representarnos lo más raro y pere-*

grino que tiene la naturaleza entre sus entes posibles, y en sus ideas universales, perfeccionando las costumbres de las personas introducidas, hasta colocarlas en el más eminente grado de perfección ó imperfección; por más que alguna vez, y como muestra de tolerancia, conceda al poeta representar costumbres medianas, siempre que las realce con el artificio, porque «igualmente se deleita nuestra alma en aprender verdades nuevas y maravillosas que en aprender nuevos modos de decir las verdades», lo cual le hace absolver ciertos conceptos sutiles y escolásticos, aunque gallardos, de uno de sus poetas favoritos, el zamorano D. Luís de Ulloa Pereyra.

Para explicar en qué consista este artificio que realza y ennoblece aun la materia trivial, distingue (siempre con Muratori en la mano) tres géneros de imágenes ó creaciones: unas que el entendimiento sólo concibe, sin que tenga la fantasía más parte que la de suministrarle las semillas: á éstas llama imágenes intelectuales, y son la materia propia de las ciencias: otras que son concebidas y formadas en concorde unión por el entendimiento y la fantasía, y, por último, aquellas en que «la fantasía usurpa las riendas del gobierno, y manda despóticamente en el alma, sin oir los consejos del entendimiento». Estas últimas, «en las cuales todo es desorden, falsedad y confusión», las excluye Luzán de la poesía y de toda arte bella, y aun de los discursos de hombres de sano juicio. El campo del arte pertenece de un modo inmediato á las imágenes que elaboran juntos el

entendimiento, y la fantasía, y de un modo más remoto é impropio á los puros conceptos intelectuales.

Las imágenes que son materia propia y peculiar de la poesía, se dividen en simples ó naturales, y fantásticas ó artificiales, entendiéndose por imágenes simples «la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que pueda imitarse ó representarse con palabras». El deleite de este primer grado de la imitación procede de la evidencia ó energía con que los objetos aparecen en el arte, y del placer de la semejanza unido á la seguridad propia, cuando se trata de objetos terribles ó peligrosos. En la descripción, ya poética, ya pictórica, caben dos maneras (según enseñó Castelvetro y repite Luzán): la *manera universalizada* y la *manera particularizada*; el escorzo, y la menuda y copiosa descripción. Luzán declara loables la una y la otra; pero con buen gusto evidente prefiere la *universalizada*, porque «produce el singular deleite de hacernos concurrir sensiblemente con nuestro entendimiento y nuestra fantasía en la formación de la imagen y en su cabal inteligencia». Pero insisto en advertir que para Luzán este género de imitación no es más que el grado ínfimo de la creación poética, y que él, tenido vulgarmente por preceptista tan rígido y descarnado, reserva su mayor aplauso para las que llama *imágenes fantásticas artificiales*, mediante las cuales «nuestra imaginación se pasea por un

país encantado, donde todo es asombros, todo tiene alma y cuerpo y sentido»; mundo en el cual imperan, como soberanas, las pasiones. Verdad es que, luchando su instinto poético con las sugestiones de la prudencia severa y cuerda, dominantes en su naturaleza aragonesa, quiere que, aun en ese encantado mundo, la bizarría y los bríos de la imaginación vayan regidos y moderados por los consejos del juicio, y que en ningún caso pueda la fantasía, *rebelde á su Señor*, aliarse con lo falso, enemigo declarado del entendimiento, é introducirle engañosamente disfrazado con capa de verdad, en conceptos falsos y en sofismas. «La verdadera belleza (añade) se compone de perfecciones reales, no de desconciertos ó ilusiones aéreas.»

Pero no es sola la fantasía quien produce los grandes efectos artísticos. Luzán reconoce la importancia estética del elemento intelectual, es decir, del ingenio, sin que le detenga el abuso que los conceptistas habían hecho de él, hasta convertirle en base única de su Estética. Entendían ellos, lo mismo que Luzán, por ingenio «aquella facultad ó fuerza activa con que el entendimiento halla las semejanzas, las relaciones y las razones intrínsecas de las cosas, volando velozmente por todos los seres y objetos criados y posibles del universo, y penetrando con su agudeza en lo interno del objeto, hasta hallar razones de su esencia nuevas, impensadas y maravillosas». De él se engendran, no aquellos conceptos falsos «que como vidrio se quiebran al más leve golpe de una

buena lógica», sino aquellos otros «cuyos fondos pueden resistir al golpe del cincel». Pero no hemos de creer que Luzán desconociese los peligros del intelectualismo poético, y la aridez pedantesca que, á la larga, podía comunicar á la poesía. «*Las Musas son libres* (exclama) *y aborrecen las estrechas prisiones de las escuelas.* Todo lo que sabe á puerilidad escolástica ofende el genio brioso de la Poesía y estorba sus libres pasos.»

Con razón ha escrito el docto decano de la Facultad de Letras de Madrid [1] que el libro de Luzán «muestra un sabor decididamente filosófico y de espíritu moderno, encaminado á establecer sobre bases de evidencia racional los principios de la crítica literaria», y que en él se guardan «enseñanzas no indignas de figurar al lado de lo mejor que ha producido el pensamiento estético hasta la época presente». Y aunque sobre la originalidad de la mayor parte de estas enseñanzas puede litigarse mucho (cosa, después de todo, nada difícil, puesto que el mismo Luzán nos dice con la ma-

1 Fernández González (D. Francisco), *Historia de la crítica literaria en España, desde Luzán hasta nuestros días.... Memoria....* premiada por la Real Academia Española, Madrid, 1867, 4.°, 73 páginas. Trabajo útil y de gran sentido, aunque de brevedad nimia, á la cual el autor hubo, por desgracia nuestra, de sujetarse, en vista de las condiciones del concurso, y del breve plazo señalado para él. Son complemento obligado de esta memoria los artículos de mi erudito y cariñoso amigo don Gumersindo Laverde Ruiz en sus *Ensayos críticos de Filosofía, Literatura é Instrucción Pública Españolas*. (Lugo, Soto Freire, 1868, págs. 432 y siguientes.)

yor honradez las fuentes en que ha bebido), siempre será digna de aplauso en él la claridad y alto sentido con que expuso la teoría de la imitación, salvándola del realismo vulgar, mediante la distinción de *icástica* y *fantástica*, ó sea, imitación de lo universal é imitación de lo particular. Para Luzán era verdad fuera de toda controversia que puede ser objeto de la poesía el mundo celestial lo mismo que el humano, y así llegaba á afirmar, sin temor á Boileau ni á ningún otro de los adversarios del arte religioso, que «la Poesía puede tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un Ente infinito...., y con tanta más razón puede hablar de los Ángeles y de todas las afecciones y propiedades de nuestra alma, y de todas las virtudes especulativas y reflexivas de nuestro entendimiento». Sin duda, por eso, encontraba dignos de alabanza los autos de Calderón, que *en la elegancia y fluidez* se excedió á sí mismo cuando los compuso.

Todo esto riñe con la idea que vulgarmente tenemos de Luzán, y que hasta cierto punto se deduce de algunas aplicaciones particulares de su *Poética*, y de algún capítulo relativo al género dramático. Pero lo cierto es que en la parte fundamental de su sistema armoniza y concuerda, de una manera muy alta, el realismo y el idealismo, ó digámoslo con términos suyos, la imitación de lo particular y la imitación de lo universal; la imitación de las cosas como son en sí y en cada in-

dividuo, y la imitación de las cosas como son en la idea universal que de ellas nos formamos, «la cual idea viene á ser como un original ó exemplar, de quien son como copias los individuos ó particulares». Luzán declara una y otra imitación igualmente legítimas, aunque desigualmente meritorias, y rebate con mucha energía al famoso jurisconsulto Gravina que, en su libro *Della Ragione Poetica*, condenaba la imitación de lo universal, adelantándose á los modernos naturalistas. Luzán, por el contrario, aprecia con grande alteza de espíritu los efectos morales del arte idealista «que inspira insensiblemente un intenso y oculto amor á las grandes y heroicas hazañas y un menosprecio de las cosas bajas y viles, el cual afecto, introducido sin sentirse en el hombre, va ennobleciendo y perfeccionando sus acciones, conforme al dechado de aquellas ideas perfectas impresas por la Poesía en su alma». Pero como Luzán tiende á no extremar nada, considera la imitación fantástica ó de lo universal como más propia de la epopeya y de la tragedia, y relega la *icástica* ó de lo particular á la comedia de costumbres.

Asombra encontrar tan vastas y tolerantes ideas en Luzán, y asombra mucho más que ningún partido sacasen de ellas sus discípulos Montiano, Nasarre y D. Nicolás Moratín, los cuales únicamente aprovecharon su libro como arma de guerra contra el teatro antiguo. La penuria de doctrina estética general se va haciendo mayor cada día, así en los autores citados como en los reformado-

res de nuestra prosa (v. gr., el Padre Isla), ó en los eruditos investigadores de nuestras antigüedades literarias, tales como Mayans, Sarmiento, Pérez Bayer, Sánchez (D. Tomás Antonio), Rodríguez de Castro, Pellicer, y los autores de bibliotecas ó bibliografías provinciales. Para encontrar algún atisbo de doctrina más trascendental, hay que acudir al *Análisis del Quijote*, estampado por el ilustre artillero D. Vicente de los Ríos al frente de la edición académica de 1780, que es gloria de las prensas de Ibarra. Al juzgar la obra maestra del genio nacional, no se levantaba ciertamente Ríos á consideraciones sobre la belleza absoluta que, conforme al criterio sensualista de su tiempo, él negaba ó desconocía; pero buscando en el revuelto mar de la producción estética algún punto luminoso por donde guiar su rumbo, encontraba dos: el primero, la comparación de un libro con otros de la misma especie; el segundo, las fuentes del buen gusto, ó sean, las facultades humanas. Había en estas consideraciones un como vislumbre de la estética subjetiva, metodizada después en la *Crítica del juicio*, de Kant, pero contenida en potencia en todos los más señalados estudios críticos del siglo XVIII, desde el P. André hasta Lessing. Ríos, cuyo talento filosófico es innegable, comprendía la estrechez é ineficacia del criterio de la comparación aplicado á obras que carecían de precedente en toda literatura, y por eso buscó, dentro de las limitaciones del empirismo, tabla menos frágil á que asirse. Comprendía que la fábula del

Quijote era original y primitiva en su especie, y que Cervantes estaba en el mismo caso que Homero, debiendo sacarse de sus escritos las leyes y no recibirlas él. Pero como era preciso encontrar á todo trance un lugar en la preceptiva para el *Quijote*, que evidentemente no se parecía á la *Iliada*, ni á la *Eneida*, ni á la *Jerusalem*, Ríos se propuso buscar las leyes que inconscientemente siguió Cervantes, «en la misma *naturaleza del espíritu humano*, cuyo placer, deleite é instrucción, se solicita en las fábulas». Era la primera vez que en España se hablaba este lenguaje, y los que tanto y con tan poca gracia se han burlado del ensayo de Ríos, ó no le han entendido, ó no le han leído, cosa aquí harto frecuente. D. Vicente de los Ríos deducía, por un camino enteramente subjetivo y psicológico, los mismos principios de unidad y simplicidad, de variedad y diversidad, que los platónicos habían derivado de una base objetiva y metafísica, mostrándose así el analista del *Quijote* mucho más innovador en el método que en las conclusiones. «Nuestro espíritu (decía) es naturalmente curioso, inconstante y perezoso. Para agradarle, es indispensable incitar á un tiempo mismo su curiosidad, prevenir su inconstancia y acomodarse á su pereza. Todo lo que es raro, extraordinario, nuevo y de un éxito dudoso é incierto, mueve la curiosidad del espíritu: la simplicidad y unidad convienen á su pereza, y la diversidad y la variedad entretienen su inconstancia.»

En estos principios hallaba el académico cordo-

bés la norma verdadera para formar juicio de las fábulas agradables é instructivas, y sobre ellas intentaba fundar una estética «con principios breves, claros, sencillos y deducidos todos de un principio fijo y determinado, cual es que las obras de arte sean medio preciso y seguro para que el artista logre el fin que se propuso». Este principio le consideraba él como la idea que rige toda la arquitectura de la obra, entendida la palabra *idea* en un sentido harto diverso del de los platónicos. Consideraba el cuerpo ó el todo de la obra «como esta misma idea desenvuelta», siendo forzoso que «el deleite y placer contenido ó encerrado en el objeto de la fábula, se manifestase clara y distintamente á los lectores en el todo de la obra y en cada una de sus partes.» La naturaleza y el fin de la obra artística, derivada de la naturaleza del espíritu humano, es, por consiguiente, la única ley de este nuevo sistema literario, punto el más elevado que pudo alcanzar la filosofía del siglo XVIII, y que no fué traspasado, por cierto, dentro del mismo criticismo kantiano.

Es verdad que Ríos, inconsecuente con sus principios, aplicó en el resto de su *Análisis*, más bien que un procedimiento psicológico, un procedimiento retórico, de adaptación violenta de los antiguos preceptos y ejemplos épicos á la fábula del *Quijote*, empeñándose en un paralelo en toda forma entre Cervantes y Homero, con lo cual dejó de todo punto infecundas las tesis que al principio de su ensayo plantea, si bien en todo

él hizo alarde de ingenio, y sembró felicísimas observaciones de pormenor, hoy mismo aceptadas por los más discretos cervantistas. Pero estos son méritos de otra clase, y que de ningún modo responden al suntuoso pórtico del edificio.

Análogas observaciones nos sugiere el contraste del ambicioso título de *Filosofía de la Elocuencia*, que dió Capmany á su Retórica (excelente y utilísima como tal), con la materia del libro, reducido todo él á un menudo examen analítico de las formas oratorias, sin que el autor acierte á sacar partido de algunos aforismos estéticos que deja caer de vez en cuando, y que tienen singular analogía (como ya, antès de ahora, discretamente se ha notado) con el sentido dominante en Hutchesson y en los primeros filósofos de la escuela escocesa, por la cual, siempre y en todas sus evoluciones, han mostrado no disimulada simpatía los pensadores catalanes. Y no hay duda que la obra de Capmany está informada por el *psicologismo*. «El alma (dice) debe considerar en lo que la deleita ó sorprende la razón y causa de lo que siente, y entonces los progresos de este examen acrisolan y perfeccionan lo que llamamos *gusto*....» Opinaba, con los partidarios del sistema de la depuración y selección, que la perfecta belleza se debe sacar de distintos modelos, por ser imposible concebir un solo individuo en todo extremo perfecto. Á la *grandeza* y á la *verdad* atribuía el más exquisito deleite de la obra artística, no alejándose mucho en esto de Crousaz, de Muratori ni de Luzán, y por eso daba al orador,

como ellos al poeta, el consejo de elegir asuntos nobles y dignos, grandes é interesantes á los hombres, desdeñando la insípida locuacidad y la vana pompa de las palabras, sin perderse tampoco en generalidades vagas y lugares comunes. «Los objetos grandes prestan elocuencia á los ingenios sublimes: así vemos que Descartes y Newton, que no fueron oradores, son elocuentes cuando hablan de Dios, del tiempo, del espacio y del universo.»

Las facultades estéticas ó creadoras de la obra artística, eran para Capmany tres, la *sabiduría*, la *imaginación* y el *gusto*. No entendía por sabiduría la erudición ni la ciencia de las escuelas, sino el criterio estético, el *discernimiento para elegir lo mejor, el recto sentido y liberal raciocinio*, que aprecia la sublimidad de las ideas y la profundidad de los afectos. Definía la imaginación estética, «combinación ó reunión nueva de imágenes que correspondan ó se conformen con el afecto que queremos excitar en los demás», distinguiéndola de la imaginación en general, que es «la facultad intelectual ó intuitiva que todo hombre tiene de representarse en su mente las cosas visibles y materiales». Aun los conceptos más abstractos deben reducirse á imágenes, para figurar en una obra de arte. Opinaba Capmany, bastante próximo á las doctrinas de emancipación literaria que hemos visto proclamadas por el P. Feijóo, «que los antiguos no habían agotado todos los manantiales de la imaginación, porque se pueden dar tantas y tan diversas formas á las

pinturas de la naturaleza, como á los caracteres de imprenta».

Como Capmany no era filósofo de profesión, adolece de mucha vaguedad su tecnicismo, y sobre todo no tira una raya bastante clara entre el sentimiento y el juicio, ni distingue tampoco con bastante precisión lo que llama *sabiduría*, de lo que llama *gusto*, expresando también con esta última palabra el «recto juicio de lo perfecto ó imperfecto en todas las artes»; pero un juicio que se anticipa á toda reflexión, es decir: un juicio que los psicólogos escoceses llaman espontáneo, un juicio que no llega á ser verdadero y racional conocimiento.

Este *tacto intelectual* (las expresiones son poco afortunadas) se educa y desarrolla por medio del hábito y de la reflexión, pasando así el *gusto*, que antes no tenía calificativo alguno, á ser y denominarse *buen gusto*.

Capmany no cree en la posibilidad de encontrar una ley y norma general para el gusto, aplicable á todas las artes, á todos los géneros, ni á todos los tiempos y naciones: á lo sumo, acepta algunos principios generales, dictados por la recta y sana razón. El escepticismo, consecuencia forzosa de toda filosofía exclusivamente subjetiva, se traduce aquí en una aspiración generosa á ensanchar los límites del arte: «Muchas cosas hay en las artes y disciplinas, que no caben debajo de preceptos ni reglas ni dechados, ni pueden ser enseñadas, ni aun se les puede á veces dar nombre propio: las cuales alcanzaron los hombes de alto

ingenio, feliz imaginación y larga memoria.» Ni llega tampoco esa tendencia escéptica hasta borrar los lindes entre el bueno y el mal gusto, que para el preceptista catalán «es una falsa idea de delicadeza, energía, sublimidad y hermosura».

Pero no bastarían las tres facultades estéticas hasta aquí enumeradas á producir la obra de arte, aunque bastasen á producir su crítica, si no las asistiese otra superior que Capmany llama *numen* ó *ingenio*, rechazando por galicismo, aunque con poca razón, la palabra *genio*. «Ingenio significa aquella virtud del ánimo y natural disposición nacida con nosotros mismos, y no adquirida por arte ó industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias y para el descubrimiento de cosas altas y secretas.» El que carezca de esta *lumbre celeste*, sólo podrá llegar á ser imitador más ó menos perfecto de las obras de otro. Capmany habla de esta especie de numen con tales ponderaciones casi místicas, que ciertamente asombran en su siglo y en su pluma, y no desentonarían en la del más ferviente y entusiasta de los iniciados en los misterios de Plotino. Unas veces le llama «espíritu agente, que mueve el talento inventor y abre rumbos no conocidos al discurso»; otras *demonio socrático;* otras *luz misteriosa y oculta* que *endiosa* la mente humana y la levanta á una región superior: siempre algo extraño al artista que le domina y enseñorea, y le hace producir maravillas casi sin conciencia de ellas. En suma: siempre reconoce en el ingenio algo *de divino,* que se manifiesta principalmente

en la originalidad de la invención y en la creación de formas vivas. «El hombre de ingenio es el escultor que hace respirar la piedra bajo la forma de la Venus de Gnido ó del Gladiador Romano [1].»

En ninguno de los filósofos españoles del siglo XVIII encontramos tratado especial de la Belleza, antes de llegar al libro de Arteaga. No difundidos aún en España los principios de la escuela wolfiana, única que en algunos de sus cursos daba lugar especial á la Estética, y distraída, además, la atención de los pensadores españoles en la primera mitad del siglo, por las cuestiones de cosmología y filosofía natural, y en la segunda por las de ética, teodicea, derecho de gentes y relaciones entre la razón y la revelación, el estudio de la filosofía del arte tenía que florecer muy poco en las escuelas filosóficas propiamente dichas. Así es que sólo he hallado tres autores que, aunque sea de soslayo y por incidencia, derramen alguna luz, ya sobre la idea

[1] Conviene advertir, como más latamente se dirá en el capítulo que sigue, para el cual queda reservada la bibliografía de la mayor parte de los escritores citados en el presente, que entre la *Filosofía de la Elocuencia* publicada por Capmany en 1787, y la que se imprimió en Londres en 1812, hay variantes tan considerables, que casi hacen de ellas dos libros distintos en plan y forma. Pero estas variantes no afectan á las ideas propiamente estéticas, que son comunes á entrambos libros, sin más diferencia que alguna insignificante de tecnicismo, nacida de la manía purista que llegó á dominar á Capmany en sus últimos años. Así, v. gr., sustituye la palabra *sentimiento* con la de *afecto*, por encontrar en la primera cierto sabor galicano.

misma de la belleza, ya sobre puntos aislados que tocan ó pertenecen á la teoría del gusto.

El primero de estos pensadores es el ilustre médico valenciano D. Andrés Piquer, representante el más caracterizado del eclecticismo español, después del P. Feijóo. En su *Lógica*, que es sin disputa la mejor, la más razonable y más docta del siglo XVIII, se distingue por el bien encaminado propósito de incorporar á la antigua dialéctica aristotélica, que él sinceramente admiraba, todo el fruto de la labor de los modernos, especialmente sobre las cuestiones de metodología y sobre las fuentes de los errores; procediendo en todo con gran independencia de pensamiento y con alta, sólida y tolerante crítica, que le pone muy por cima de los declamadores antiescolásticos, de la estofa del Genuense ó de Verney. Al tratar, en el libro II, de los errores que ocasionan los sentidos, la imaginación, el ingenio y la memoria, forzosamente había de penetrar en la psicología estética, dejando sobre ella algunas observaciones, derramadas sin mucha trabazón, pero dignas todas de leerse [1], aunque no sea más que para ver cuán irresistible y rapidísima era la pendiente que empujaba á la filosofía del siglo XVIII á negar la trascendencia y valor objetivo de las leyes de lo bello. Pocos han llevado más allá que Piquer este error sensualis-

1 *Lógica de D. Andrés Piquer, médico de Cámara de Su Majestad. Madrid, 1771, por D. Joachin de Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.*, págs. 114 á 183. La primera edición se hizo en 1747.

ta. « Entre las apariencias de los sentidos (dice), ninguna es más engañosa que la que lleva el carácter de *bello* ó de *hermoso*. Todavía no están conformes los Philósofos en definir en qué consiste lo que llamamos hermosura y belleza, así en las cosas animadas como en las inanimadas. Yo pienso que lo que llamamos hermosura en las cosas sensibles es cierto orden y proporción que tienen entre sí las partes que las componen. *Este orden es relativo á nuestros sentidos, porque á unos parece hermoso lo que á otros feo, y tanta variedad como se encuentra en estas cosas, nace de la impresión diversa que un mismo objeto ocasiona en distintos hombres, y del diferente modo con que excita los sentidos en cada uno. Sucede, pues, en esto lo mismo que en todas las otras percepciones de los sentidos, que sólo nos ofrecen las cosas con proporción á nuestro cuerpo.*»

De estas afirmaciones tan crudamente empíricas deduce el traductor de Hipócrates que « la hermosura de las cosas sensibles es una apariencia, que sólo puede arrastrar á los hombres que se dexan llevar de las exterioridades que se ofrecen á los sentidos, sin exercitar la razón ». Á esta desestimación de la belleza sensible acompaña una confusión lastimosa de la belleza intelectual con la verdad, y de la belleza moral con la bondad. Piquer, moralista y hombre de ciencia, espíritu sólido y penetrante, pero enteramente incapaz de fruiciones estéticas, sólo acierta á encontrar encanto en la belleza, en cuanto se enlaza de algún modo con el orden moral. Por eso está

ve á compasión, no á regocijo....» Pero el doctor Piquer añade otra idea suya y otra fuente de la risa: «Todo el estudio de los poetas cómicos consiste en *pintar las cosas serias con deformidad.*» Aquí se ve, en germen, una teoría profunda de lo cómico, que ha prosperado después[1].

Pero lo que verdaderamente hará imperecedero el nombre de Piquer en estos estudios, cualesquiera que hayan sido sus errores por nosotros acerbamente notados, es el haber consignado, antes que ningún otro español que sepamos, un principio tan fecundo, que por sí sólo alcanzó á renovar la crítica literaria, levantándola desde el ínfimo y subordinado puesto de auxiliar y confirmadora de los cánones de la Retórica, al de reveladora del espíritu de los pueblos. Este género de crítica histórica y trascendental, que ya presintió el canciller Bacón, para quien la historia universal, destituída del estudio de la historia de las letras, era análoga al gigante Polifemo con un sólo ojo en la cara y éste ciego, aparece recomendada explícitamente en estas palabras de la introducción de Piquer á su *Lógica:* «No se puede dar paso seguro en el juicio que se hace de los autores, *si no se tiene presente el carácter del siglo en que vivieron*, porque es tanta la influencia que éste tiene en los hombres de letras, que arrastra á los mayores ingenios.»

[1] *Philosophia Moral para la juventud española*, *compuesta por el doctor D. Andrés Piquer, Médico de Cámara de S. M.—Tercera edición.... Madrid, 1787, en la oficina de Benito Cano:* dos tomos en 4.°, págs. 178 á 200 y 430 á 433.

Dos solitarios pensadores, sevillanos ambos y adversarios declarados del enciclopedismo en todas sus manifestaciones, combatieron la tendencia estética *subjetiva* á que el mismo Piquer había pagado tan largo tributo. El P. Ceballos, en su *Falsa Filosofía*, que descuella sobre todas las apologías católicas de aquel período, como en otro lugar he manifestado largamente [1], defiende, contra todos los sensualistas, la existencia de «un *Pulcro* ó Bello esencial, necesario é independiente de nuestro gusto, que es Dios, así como hay un Bueno y Justo, esencial é invariable, que es el mismo Dios. Todo lo que nos agrada en el Universo y en cada una de sus partes...., es más ó menos bello y agradable, según su mayor ó menor conformidad con el *Bello* esencial y perfectísimo, que es el original é idea primitiva de cuanto nos agrada». Esta belleza, refleja y secundaria, la divide el P. Ceballos en *bello aritmético ó musical* (belleza del ritmo) y *bello geométrico* (belleza de las proporciones y medidas). ¿Dónde encontrar los cánones y reglas eternas de esta belleza? «No en la puntual conformidad con las instituciones y leyes arbitrarias y variantes de los Griegos, Romanos, Godos ú otras naciones, puesto que unos amaron la simplicidad y claridad, otros la complicación y carga de los adornos; unos los cuerpos altos y delgados, otros los robustos, etc., y después que se agota una forma, se percibe su limitación, y comienzan á imperar, por más ó

1 Vid. *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo III, páginas 314 á 327.

menos tiempo, otras que antes se desdeñaban y proscribían, variando, según los siglos, las opiniones de las artes, y no porque en ninguno de ellos falte absolutamente la belleza, sino porque caprichosamente nos apasionamos por aquella parte de gracia que hay en las cosas, y que siempre es poca é imperfecta.» En concepto del P. Ceballos, la Belleza, considerada en sí misma, es independiente y soberana de todas las reglas, y antes viene á ser *su medida original y el contraste donde todas se prueban*. En Dios hay un orden eterno, esencial. En el Universo hay un orden necesariamente conforme al orden eterno, y en el Arte se busca una ordenación inmediata y precisamente conforme al orden de la naturaleza. «No queramos entender otra medida ni otro peso que la conformidad de las ideas arquetipas ú originales del orden, proporción é íntimo temperamento que hay en el centro del Supremo Ser, por la unidad de todas las perfecciones que lo constituyen Pulcro y Justo esencialmente [1].»

Mucho más original en el encadenamiento de su sistema, aunque menos extenso y comprensivo que el del P. Ceballos, se mostró el ingenio del jurisconsulto hispalense Pérez y López en su tratado de los *Principios del orden esencial de la naturaleza*, libro en que predomina la tendencia armónica, y en el cual la teodicea leibnitziana se da amigablemente la mano con la de Raimundo Sabunde. Coloca Pérez y López por piedra angu-

1 *La Falsa Filosofía, crimen de Estado*. Madrid, 1775, imprenta de Sancha, tomo v, págs. 129 á 132.

lar de su sistema la afirmación de que el orden se encuentra esencialmente en Dios, siendo su propia perfección infinita la razón suficiente de cuanto existe, y la verdad trascendental de él y de todas sus partes. Ahora, pues, «lo que está bien ordenado es perfecto en su línea, porque, no siendo otra cosa la perfección que el convenio y armonía de varias partes ó atributos entre sí, que se dirigen á un fin y concuerdan en él, es incontrovertible que cualquiera cosa ordenada es perfecta». De la perfección nace la *hermosura*, que es «el agrado que causa á la vista el conocimiento de una cosa perfecta».

Pero esta es la consideración subjetiva de la belleza. Pérez y López va más adelante, y cree que puede probarse demostrativamente por la doctrina del orden y de la perfección supremas que «hay una hermosura absoluta, contra la opinión de algunos autores que juzgan que la hermosura pende del capricho, equivocando, v. gr., el deleite sensual que causa la vista de una mujer deshonesta y fea, con el agrado que excita la presencia de una matrona honesta y hermosa [1]».

Pero estas aisladas protestas eran ineficaces para contener la tendencia *empírica*, que ya había levantado la cabeza en algún escrito del padre Feijóo, donde se afirma que «de la disposición de las fibras viene que en uno haga vehementísima impresión el objeto hermoso, en otro floja y débil». Propagada y reducida á cursos dogmáticos

1 *Principios del orden esencial de la naturaleza*.... Madrid, Imprenta Real, 1785, cap. 1, párrafos 2, 6 y 7.

la filosofía de Locke y de Condillac por tratadistas tan elegantes, lúcidos y perspicuos como el famoso arcediano de Évora, Luís Antonio de Verney, y el jesuíta valenciano Antonio Eximeno; recibida, además, sin sospecha de heterodoxia, no sólo por el acendrado catolicismo de la mayor parte de los que la exponían y propagaban, sino por el color tradicionalista que muchos de ellos la dieron, salvando las ideas abstractas con suponerlas recibidas de la enseñanza divina ó humana, fué creciendo por días la enemistad ó el desdén hacia la Metafísica, que para Verney no era más que Física y Lógica, y para Eximeno ni eso siquiera, sino un nombre vacío, por no corresponder á objeto alguno real, y ser vana abstracción el *ente en sí* y quiméricas sus propiedades. En su libro famoso *Del Origen y reglas de la Música,* Eximeno refiere el origen de las bellas artes á un instinto ó *sensación innata* (sic) *impresa originalmente por el autor de la naturaleza.* Todo conocimiento es sensación. Las sensaciones dejan en el cerebro ciertas impresiones materiales, que, puestas en agitación, nos renuevan el conocimiento del objeto que las produjo.... Esta impresión se llama *imagen ó idea* del objeto. Así, la idea de la extensión proviene del continuo ejercicio del tacto, y los llamados axiomas matemáticos son inducciones hechas sobre la idea de la extensión.

Á estos principios ideológicos, enteramente condillaquistas, responden bien las teorías estéticas generales de Eximeno. Hace una clasifica-

ción trimembre de las artes: primer grupo, las que miran á nuestra comodidad y necesidades, como son la Maquinaria, la Botánica y la Medicina: segundo, las artes de ingenio (Pintura, Poesía y Música): tercero, la Arquitectura y las artes vulgarmente llamadas compuestas ó mixtas. Equivale, en rigor, á la moderna clasificación de artes *útiles, bellas* y *bello-útiles*.

«Las artes del ingenio se proponen imitar á la naturaleza, y así el buen gusto consiste en la conformidad de los objetos inventados con los naturales. El conocimiento de esta conformidad excita en el ánimo cierto placer...., y el que lo tiene, siente á la vista de los objetos inventados por el arte las mismas sensaciones que convienen á los objetos naturales.»

Á pesar de su sensualismo, y por una contradicción palmaria, Eximeno reconoce el carácter infalible é imperativo de las reglas del gusto: «la esencia de un objeto es tan invariable como las leyes de la naturaleza: de aquí que el buen gusto no esté sujeto á variantes». El mal gusto consiste en la extravagancia ó en la desconformidad de los objetos inventados con los naturales. Las circunstancias que pueden en nuestra imaginativa alterar la naturaleza de un objeto, son infinitas: por eso el mal gusto es sumamente variable.

El sentido del buen gusto es para el P. Eximeno un *instinto*, que, juntamente con el *entusiasmo*, constituye el *genio*. El *entusiasmo* consiste en la viveza de la fantasía para avivar y combinar las imágenes de los objetos.

Mucho se engañaría, sin embargo, el que tuviese á Eximeno por mero copista de Condillac. Difiere de él en puntos esencialísimos, sobre todo en la noción del *instinto*, que en la filosofía de Eximeno es *innato*, aunque se desenvuelva por la repetición de impresiones, y en la de Condillac *adquirido por la experiencia y por la reflexión*, viniendo á confundirse con el hábito. Difiere también en no aceptar la absurda hipótesis del *hombre estatua*, por repugnar á su buen sentido que, «teniendo la estatua todos los órganos bien dispuestos para cualquier movimiento, permanezca inmóvil y sea verdadera estatua». Es, pues, menos sensualista que Condillac, y casi estaría en lo cierto el que, atendiendo al conjunto de su doctrina, y de un modo muy especial á la importancia que en ella tiene el principio de la *reflexión*, le considerase como lockiano puro y neto. De sus notabilísimas teorías musicales y literarias se hablará en los lugares correspondientes [1].

Esta influencia sensualista se prolonga en nuestras escuelas hasta muy entrado el siglo XIX, é informa libros verdaderamente notables bajo el aspecto literario. Agruparemos aquí algunos de ellos para que resulte completo este desarrollo, aunque sea quebrantando levemente el orden cronológico en obsequio del orden lógico. Á los años 1811 y 1812 pertenecen los bellos y apaci-

[1] *Del origen y reglas de la Música* (trad. castellana), tomo I, Imp. Real; libro II, cap. II y siguientes.

bles diálogos de ideología, lógica, metafísica y moral, que el P. Muñoz Capilla, agustino cordobés, á quien hemos de mencionar con elogio entre los críticos literarios, publicó, muchos años después de escritos, con el título de *La Florida*[1]. La psicología del P. Muñoz salva mucho más que la de Eximeno la actividad del alma que trabaja sobre el dato de los sentidos; y además tiene el mérito de distinguir claramente entre la *impresión* y la *sensación*, definiendo esta última «modificación del alma excitada por los sentidos»; y añadiendo que ninguna sensación por sí sola es idea, aunque las ideas se compongan de sensaciones.... «Yo no alcanzo, por más que Condillac se empeñe en explicármelo, cómo la sensación, aunque se la haga pasar por todas las metamorfosis de Ovidio, puede llegar á ser una percepción, ni mucho menos una idea.»

También la doctrina estética del P. Muñoz es mucho más espiritualista que lo que pudiera creerse de su escuela y de su tiempo, y no deja de conservar vestigios del platonismo augustiniano. Considera el alma como un *ser armónico* que se deleita y complace en la belleza, por lo mismo que ella es *armonía y orden*. Rechaza, en verdad, todo *innatismo*, no quiere que el alma posea arquetipos de las bellezas criadas y posi-

1 *La Florida. Extracto de varias conversaciones habidas en una casita de campo inmediata á la villa de Segura de la Sierra.... Por el Ex. R. P. M. Fr. José de Jesús Muñoz, de la Orden de San Agustín, Obispo electo de Gerona, etc. Madrid, 1836, imp. de D. M. de Burgos.* 8.º, 383 págs.

bles, pero se ve forzado á reconocer que el alma lleva en su propia esencia una regla ó proporción armónica, que luego va aplicando á todas las cosas criadas. «El tipo de este orden existe en ella misma; y aunque no lo puede conocer sino en los objetos, no lo conocería en los objetos si en sí misma no lo tuviese. No es éste ni el otro orden particular el que existe en el alma, sino un orden propio de ella, el cual, comparando consigo mismo los objetos cuyas partes observan orden, y las infinitas combinaciones que pueden tener entre sí las partes de los objetos sin guardar orden alguno, distingue aquéllas de éstas, y aquéllas le aplacen porque hacen unidad, y éstas le desagradan porque no pueden reducirse á lo uno.» Este orden, pues, se refiere á la unidad, ó es la unidad misma, que es la forma y el constitutivo de la belleza, conforme á la sentencia de San Agustín, reproducida por el P. Muñoz: «*Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.*» «Lo que es bello por sí mismo, lo es por el orden y proporción de sus partes, *que todas conspiran á formar un solo todo, ó todas se encaminan á un solo fin*. Cuando el alma percibe un objeto compuesto de partes, se aplica á asimilárselo, reduciéndolo á la unidad, ó haciéndolo simple como ella lo es....; y esta facilidad con que las reduce, le place, y *llama bello al uno á que las ha reducido*. El alma es unísona con todo lo ordenado y bien proporcionado, y disonante con respecto á todo lo que es desorden, desproporción y fealdad, ó, más bien, ella *es el centro del orden, el*

original de toda belleza, sin parecerse á ninguna [1].»

Es patente la elevación metafísica de estos conceptos del P. Muñoz, que casi bastarían para absolverle de la nota de *empirismo*, si fuera empresa fácil concordarlos con su modo casi mecánico de explicar la formación de las ideas universales y de los juicios, ó bien el fenómeno de la memoria y el de la imaginación. Pero así y todo, para comprender cuánto se levanta el insigne agustino sobre el vulgo de los tratadistas filosóficos de su tiempo, no hay más que abrir dos ó tres de ellos á la ventura. Un anónimo, oculto con las iniciales D. J. M. P. M., imprimió en Madrid, el año 1820, un *Arte de pensar y obrar bien, ó filosofía racional y moral* [2]. En él leemos el siguiente párrafo que como muestra de estética sensualista no tiene precio: apenas cabe descender más: «*Lo hermoso* no puede menos de colocarse en línea de seres relativos, lo mismo que *lo feo*, pues no graduándose uno y otro más que por impresiones de sensación gustosa ó de disgusto.... no resultan iguales en todos, sino con relación al orden particular de sus órganos sensorios.» Y, en efecto, la estética del perro debe de ser distinta de la del hombre.

Pero sin recurrir á autores baladíes y olvidados, que sólo ofrecen interés como ecos del

[1] Páginas 226 á 234. Véanse además las páginas. 181 á 186, y compárese todo ello con la doctrina del *Arte de escribir*, que analizaremos en el capítulo siguiente.

[2] Libro 1, parte 5.ª, pág. 55 y 56.

común sentir de su tiempo, aun en otros de muy justo renombre encontramos proposiciones harto semejantes, ó á lo menos inspiradas por el mismo *relativismo*. D. Félix José Reinoso, uno de los luminares mayores de la moderna escuela sevillana, se encargó en 1816 de la Cátedra de Humanidades sostenida por la Sociedad Económica de Sevilla, y en la cual le habían precedido sus amigos Blanco y Lista. Como oración inaugural leyó un breve tratado *de la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento* [1]; dilatando luego las mismas ideas en otros más extensos sobre el gusto, la belleza, la sublimidad, y finalmente en el *Plan ideológico de una Poética*, escritos parte impresos, parte inéditos, y que juntos pueden considerarse como un *curso de Bellas Letras*, en la forma un tanto libre y descuidada de apuntes de clase. Reinoso, discípulo de Destutt-Tracy y de Bentham en cuanto podía serlo un sacerdote católico, no sólo profesaba la doctrina utilitaria con todas sus consecuencias morales y políticas, inclusa la de identificar el bien con el placer y el mal con el dolor; no sólo era positivista en filosofía hasta el punto de no reconocer otra ciencia que la que resulta de la comparación de los hechos, sino que en Estética, y procediendo con un rigor lógico innegable, confundía también la belleza con el deleite, llamando «*bello ó agradable á lo que*

1 Sevilla, por Aragón y compañía, 1816.—Algunos capítulos del *Curso de Humanidades* se publicaron en el tomo VI de la antigua *Revista de Madrid*.

causa un placer más exquisito y puro aunque menos durable : *bueno ó útil* á lo que produce un *placer* más radical y permanente, aunque menos delicado y más penoso á veces de conseguir». De esto al *hedonismo* de Arístipo y de la escuela de Cirene no hay más que un paso. Utilidad, necesidad, belleza, bien, son sinónimos para Reinoso, y todos ellos se reducen á la sola noción del placer, espiritual, es claro, pero al fin placer, esto es, afección ó modificación agradable de la sensibilidad. Fuera de esto, Reinoso tiene, entre muchas nociones vulgares, tomadas de Blair, Batteux, Burke y demás estéticos que tenían boga por entonces, alguna idea original y profunda, porque al fin, aunque contaminado y empequeñecido por la pésima filosofía de su tiempo, era varón de muy robusto entendimiento. Así, aun aceptando el principio de la imitación en los términos en que el abate Batteux le enseñaba, no se contenta con tan superficial explicación, y parece considerar como objeto del arte, no sólo el renovar, sino el *perfeccionar y aumentar las impresiones halagüeñas* de la naturaleza, entendiendo esta perfección en el sentido de sacar á luz algo que en la naturaleza misma está, pero tan borroso y difuso, que muy pocos ojos alcanzan á verlo ni comprenderlo. Distingue las Bellas Letras y las Bellas Artes por la variedad de sus instrumentos, y da entre ellos el primer puesto á la poesía, no sólo por la mayor extensión de su materia, puesto que puede expresar ella sola todos los objetos que expresan las demás artes reunidas, sino,

además, porque tiene la facultad de comunicar ó excitar ideas sin valerse para ello de instrumentos materiales y mecánicos.

Es indudable que Reinoso había alcanzado á leer el *Laoconte* de Lessing, una de cuyas doctrinas capitales resume con bastante claridad en estos términos: «La Pintura y Escultura sólo presentan un momento de alguna acción ó un aspecto de alguna cosa; pero la Poesía puede sucesivamente describir un hecho en todo su curso, ó un objeto en todos y por todos sus lados.»

El sensualismo, casi materialista, de Reinoso, aparece ya muy modificado en su discípulo y sucesor en la cátedra de Humanidades, D. Félix María Hidalgo, conocido por su elegante traducción de las *Bucólicas* virgilianas. Al tomar posesión de su enseñanza en Mayo de 1833, leyó Hidalgo un *Discurso sobre la unión que entre sí tienen la razón y el buen gusto* [1], en el cual ya comienza á sentirse la influencia de Laromiguière, que predominó luego en Lista, Arbolí y otros varios.

Aquellos diez y siete años no habían pasado enteramente en balde, á pesar de lo despacio que suelen caminar todas las cosas en España. Hidalgo define ya el *gusto* como «un sentido interno, por el cual juzgamos y discernimos las bellezas naturales y las del arte»; le declara *trascendental* á todos los conocimientos humanos, é inseparable de la razón, y enseña que la verdad y

1 Impreso en Sevilla, imprenta de D. Mariano Caro, 1833, 15 páginas.

la belleza, así como proceden de un mismo origen, jamás se desunen, so pena de pervertirse y de corromperse. Declara inmutables las leyes del mundo moral y las del gusto: sustituye el nombre ya desacreditado de sensación con el de sentimiento, y reconoce y acata las nociones de unidad, de orden, de variedad, de decoro, de regularidad, de simetría y de armonía que resplandecen en un *todo artístico*. Y aunque todavía quema incienso en las aras de Condillac, y quiere persuadirnos de que las verdades morales no son más que *las mismas verdades físicas consideradas abstractamente*, eso no menoscaba en su pensamiento el carácter eterno é indiscutible de esas verdades, tan conculcadas en las teorías sociales y estéticas de su maestro Reinoso. La transformación de la escuela sevillana había sido completa, y fué gloria de Lista el iniciar dentro de ella la reacción espiritualista, como veremos en el volumen siguiente.

De intento hemos dejado para este lugar, como centro del presente capítulo, á los dos escritores españoles del siglo XVIII que con más ahinco y vocación se dieron al estudio de la Estética, haciéndola objeto principal, ya que no único, de extensos trabajos, en los cuales, á vueltas de una originalidad positiva, se refleja de un modo muy exacto y completo el punto á que había llegado la filosofía del arte en Francia, en Italia, en Inglaterra y en Alemania, puesto que entrambos críticos nuestros trataron familiarísimamente con el pintor filósofo Mengs y con el arqueólogo artista

Winckelmann, y por conducto de ellos tuvieron noticia de Baumgarten, de Méndelssohn y de Sulzer, mostrándose además muy leídos, así en los ensayos del P. André y de Diderot, como en los de Hutchesson y Burke. Á todo esto juntaban minuciosos conocimientos de la técnica artística, sin la cual nadie puede dar un paso en estas materias so pena de exponerse á gravísimos dislates, por mucha que sea ó pretenda ser su penetración filosófica.

Pero en Azara, lo mismo que en Arteaga, el cultivo de la teoría estética se encaminaba, ó más bien se subordinaba, á la crítica animada y concreta de las obras de arte, deleitándose nuestro diplomático con las reliquias venerandas de la escultura griega y con las obras divinas de la pintura italiana del Renacimiento, y escogiendo el P. Arteaga por campo principal de su actividad las varias especies del ritmo musical y poético.

Nada más singular que la amistad estrecha que enlazó á estos dos hombres, venidos de tan opuestos campos, y que sólo en el del arte podían darse la mano. Azara, hombre de mundo, escéptico y volteriano, uno de los principales fautores de la expulsión de los Jesuítas, contra los cuales estaba animado de una especie de fanatismo, muy poco frecuente en todas las demás circunstancias de su vida: el P. Arteaga, Jesuíta de los expulsos, uno de los sabios más eminentes de aquella emigración gloriosa, que puso en Italia tan alto el nombre de la cultura española. Pero como en Azara se sobreponía á toda otra consideración el amor á las letras

y á las artes, y era como una necesidad de su índole magnífica y ostentosa el protegerlas y honrar á sus cultivadores, muy pronto los primeros trabajos críticos del ilustre Jesuíta madrileño historiador de la ópera y de la música italiana, llamaron sobre él la atención del diplomático aragonés, que le dió hospedaje en su propio palacio, y le proporcionó todos los medios de entregarse con holgura á sus estudios favoritos. Arteaga le pagó su deuda en bonísima moneda, y á él se debe atribuir casi exclusivamente la corrección é ilustración de las bellas ediciones de poetas latinos (Virgilio, Horacio, Catulo, Tibulo y Propercio, Prudencio, etc.) que, con esplendidez superior á todo encarecimiento, hizo estampar Azara en la imprenta bodoniana de Parma, por los años de 1789 á 1794. Además de estos trabajos, en que Arteaga y su patrono fueron asistidos alguna vez por eruditos italianos tan eminentes como Carlos Fea y Ennio Quirino Visconti, es fama que Arteaga tuvo parte no secundaria en la elegante versión de la *Vida de Cicerón*, de Middletton, que lleva el nombre de Azara; y, en suma, en cuantos trabajos literarios éste emprendió ó imaginó, que fueron muchos.

Azara, en su papel de Mecenas, al cual pudo dedicarse holgadamente cuando el Cardenal Bernis le dejó por heredero de su cuantiosa fortuna, y del cual ni la misma Revolución francesa bastó á distraerle, tuvo ocasión de proteger á los más diferentes personajes, desde el abate Casti, que alegraba los espléndidos banquetes de nuestro

embajador con sus cuentos picarescos, hasta Winckelmann y Mengs, que ejercieron sobre el ingenio claro, despierto y cultivado de Azara mucho más saludable influencia, llevándole á verdaderos descubrimientos arqueológicos, y á terciar sin desventaja en las grandes cuestiones que ya comenzaban á agitarse sobre la naturaleza y fin del arte, en las cuales se presentó con un criterio filosófico marcadamente sensualista, y hostil, por tanto, al de sus dos amigos alemanes, que eran fervorosos platónicos.

Antonio Rafael Mengs (1728-1779), pintor bohemio tan famoso en la teoría como en la práctica, apellidado por sus contemporáneos el *pintor filósofo*, y muy decaído hoy de su reputación antigua, como todos los pintores pseudo-clásicos del siglo pasado, era un correctísimo, aunque amanerado dibujante, y un falso é intolerante idealista, secuaz de cierta fantástica y abstracta noción de lo bello, que no era de ninguna suerte el ideal concreto y vivo que ha de regir siempre la mente del artista, sino algo que, viviendo en heladas é inaccesibles regiones y nutrido por una falsa, aunque noble, inteligencia del arte antiguo y por una aspiración mal discernida á lo noble y á lo grandioso, comunicaba á la forma pictórica, al traducirse en ella, toda la palidez de los conceptos intelectuales y metafísicos. Tal era la filosofía que Mengs ponía en sus cuadros y en sus frescos, que hoy tanto nos empalagan, y que sus contemporáneos aplaudían, por reacción instintiva y natural contra el sensualismo. Bajo este aspecto, la

obra crítica de Mengs tiene más importancia que su obra pictórica. Había nacido para enseñar y para dogmatizar, y su férula censoria se hizo sentir terriblemente sobre todo lo que sabía á naturalismo, lo mismo veneciano que español y flamenco. Reina en todos los actos de su vida, en sus pinturas lo mismo que en sus escritos, cierta unidad que infunde respeto; cierta severidad moral y estética que no transige con nada que empañe la pureza de sus convicciones; y un convencimiento tan profundo de hallarse en posesión de la verdad, y de tener en sus manos las llaves del alcázar del gusto, que sus decisiones parecen oráculos y traen aparejada la nota de impiedad contra quien dude de ellos.

Mengs pintó mucho en España desde 1761; fundó aquí escuela, de la cual fueron ornamento los Maellas y los Bayeus, y fué acatado como un semidios de la Pintura, desterrando la manera de Corrado y de Tiépolo. Cuando murió en Roma, en 1779, Azara mandó reproducir en bronce su retrato, costeó su sepulcro, dictó la inscripción latina que en él se puso, escribió extensamente su biografía, coleccionó sus obras, y las hizo imprimir simultáneamente (con el lujo que él acostumbraba) en italiano, en castellano y en francés [1]. Es libro vulgarísimo y muy consultado todavía por nuestros artistas.

[1] *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara del Rey. En Madrid, en la imp. Real de la Gaceta, 1780,* 4.° mayor.—*Opere di Ant.° Raffaello Mengs.... pubblicate da don Guiuseppe Niccola d' Azara,* Parma, Bodoni, 1780.

La admiración de Azara por Mengs no reconocía límites, y hoy nos causa verdadero asombro oirle decir, por ejemplo, que el Genio de la Grecia había transmigrado á aquel pintor, que nos parece tan mortecino, tan académico, tan tímido y tan yerto. Y no menos admiración causa la facilidad con que Azara, lo mismo que Winckelmann, abusan en loor de su amigo, de los mayores nombres del arte, declarándole el Rafael de su siglo, así como suena, ó afirmando de él que reunía el *claro-obscuro* del Correggio con el colorido del Ticiano.

Pero dejando aparte estos errores de la crítica de una época (y quizá no sean menores los de la nuestra, aunque en sentido contrario), claro es que á Azara no le movía desestimación alguna respecto del talento de Mengs, cuando se levantaba á impugnar en las *Observaciones sobre la Belleza*, que acompañan á su edición, las teorías de estética general que profesaba su amigo, y especialmente aquel concepto del ideal, por obra y gracia del cual producía Mengs las maravillas tan ponderadas por Azara. Y como esta polémica es curiosa y da mucha luz sobre la confusión é incertidumbre de conceptos que entonces reinaba entre los artistas y los conocedores, es preciso, antes de dar idea de las *Observaciones* de Azara, conocer sucintamente el tratado de Mengs, sobre el que recaen.

Mengs usó indiferentemente en sus escritos el alemán, el italiano, el castellano y el francés, por lo cual, en rigor, no puede decirse que pertenez-

ca á ninguna literatura. Pero las *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura* fueron escritas é impresas en su nativa lengua alemana, y dedicadas á Winckelmann, como expresión de las ideas platónico-leibnitzianas que uno y otro profesaban, y que el segundo ha repetido en muchos lugares de su *Historia del arte antiguo*, de donde las tomaron y exageraron después Sulzer y Milizia.

La perfección no es propia de la naturaleza humana; pero Dios, queriendo comunicarle una *noción intelectual* de ella, le ha dado la Belleza. La belleza se halla difusa en todas las cosas creadas, y es en cada una de ellas el grado más alto de perfección que idealmente podemos concebir. La belleza es, por consiguiente, la perfección de la materia, y tiene por principal efecto transportar el alma á una momentánea beatitud, que le hace soñar con la visión celeste y aspirar á la patria de la cual se halla desterrada.

Pero limitándonos á la belleza material y visible, es evidente que se encuentra en las formas, y que en las formas se revela por medio de los colores.... Cada cosa material tiene una forma, que es la medida de su potencia y actividad. «La gran diversidad de colores que vemos en la materia, proviene de la diferencia de sus pequeñas formas ó partículas y de su mezcla. De estas formas pequeñas compone la naturaleza otras mayores, que no se juzgan bellas ó feas por sus colores, sino por sus figuras, y en ellas es también la uniformidad la base de su Belleza.»

Entre todas las figuras, Mengs considera como

más perfecta la circular, *porque la produce un solo motivo*, cual es la extensión de su propio centro. Las que nacen de diferentes motivos son inferiores en perfección, pero no por eso carecen enteramente de belleza, y aun vemos en la naturaleza que muchas cosas que en sí carecen de belleza, la adquieren por su unión ó conexión con otras. También se observan en los objetos naturales diversos grados de belleza, según que sus partes sean activas ó pasivas, siendo mucho menos perfectas las segundas, aunque tienen en su imperfección una especie propia de belleza.

Mengs distingue cuidadosamente la belleza de la utilidad; que las partes bellas no siempre son las más útiles y perfectas, por más que sea ya cierto género de belleza la adaptación al fin. Cuanto más imperfecto es un color, cuanto más imperfecta es una figura, de tanta mayor variedad y riqueza de manifestación son susceptibles. ¿Cómo conciliar esto con la idea de *perfección* que es el fondo del sistema? Á Mengs le extravió el no haber comprendido que la belleza no es la perfección en absoluto, sino una particular manera de *perfección*.

En su sistema, la belleza es *la conformidad de la materia con las ideas, ó la perfección de la materia según nuestras ideas*: usa indiferentemente las dos fórmulas, y también la de *alma de la materia*, porque todo lo que no es bello está como muerto para el hombre. La contemplación de la belleza nos inspira deseos de romper la cárcel del cuerpo y unirnos con la perfección increada;

pero si esta contemplación dura mucho, fácilmente degenera en una especie de tristeza, en una nostalgia de la eternidad, conociendo el alma que no ve en lo creado más que una perfección aparente.

Pero aunque no hallemos en el mundo visible belleza perfecta, ¿podremos negar su posibilidad, y no nos será lícito tratar de acercarnos á la verdadera y absoluta belleza? De modo alguno: en cada especie cabe cierto género de perfección, y Mengs llega á decir, con singular optimismo, trasunto del de Leibnitz, que el hombre sería siempre bello si diversos accidentes no se lo impidiesen, contando por el principal las pasiones, ideas y afectos que embargan el alma de la mujer preñada y la impiden dedicarse con libertad á formar con perfección el nuevo ser: especie absurda y chistosa, de la cual con razón y con ironía protesta Azara.

Consecuencia forzosa de este resuelto y consecuente idealismo de Mengs es la afirmación de que el Arte puede superar á la Naturaleza en hermosura, porque el Arte obra libremente y la Naturaleza no, y el Arte puede escoger de la Naturaleza lo más hermoso, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares y las bellezas de distintas personas. «Con facilidad puede suceder que los hombres pintados sean más bellos que los verdaderos.» La Música y la Poesía tienen una fuerza infinitamente mayor que la que tendrían los sonidos y las palabras derramados confusamente y al acaso.

Pero no olvidemos que para Mengs, que en esto, y á pesar de su platonismo, se eleva poco sobre la filosofía de su tiempo, y rara vez alcanza á la región de las ideas puras, la perfección artística no consiste en otra cosa que en unir las partes perfectas de diversos objetos, teniendo que refugiarse el sistema de los arquetipos (aunque el autor no lo diga con bastante claridad) en aquella noción ó tipo de hermosura que sin duda en la mente del artista debe presidir á esta selección y mezcla. La *idea* en Mengs se reduce á una buena *elección*, y solamente de las cosas existentes, no de las posibles.

En orden al Gusto, Mengs se atiene á un vulgar eclecticismo, que consiste en escoger siempre *el que se halla entre dos extremos*. El *alma* del Gusto es la *idea:* la *imitación* es el *cuerpo*. El Gusto mejora la naturaleza, *escogiendo* lo mejor y más útil de ella. Por el contrario; la *Manera* desnaturaliza y calumnia lo que imita. Para adquirir el buen gusto verdadero, no hay, según Mengs y Winckelmann, otro recurso que estudiar continuamente las esculturas de los griegos, los cuales, descartando de las figuras de sus dioses todos los caracteres de debilidad humana, supieron hallar un medio entre lo humano y lo divino, y adquirieron así «el sentido propio de lo bueno y de lo malo que hay en las figuras y en las cosas».

Azara puso al *Tratado* de Mengs un *Comentario* casi tan extenso como el tratado mismo, del cual es refutación en son de ilustrarle. Empieza hablando con ligereza volteriana de la discor-

dancia y contrariedad de opiniones acerca de lo bello. Sobre las ideas platónicas exclama: «¡Lástima que una invención tan ingeniosa no sea verdadera!» De la *unidad* de San Agustín escribe: «Quizá los iniciados en los misterios de los números pitagóricos entenderán esto.» Wolfio y los leibnitzianos, «que no siempre han soñado con la amenidad de los platónicos», confunden groseramente la causa con el efecto, y la belleza con el gusto. Definir, como el P. André, la belleza por la regularidad, el orden ó la proporción, es querer explicar lo obscuro por lo más obscuro: otro tanto valdría decir que el orden es una cosa bella. El psicologismo de los escoceses, el *sentido interno* de Hutchesson, le parece á Azara el sistema más pobre y menos ingenioso de todos: ese *sentido interno* es una especie de *Deus ex machina*, é igual razón habría para multiplicar hasta lo infinito los sentidos internos, atribuyendo uno á cada una de las ideas abstractas que poseemos.

Después de esta parte crítica viene la parte positiva y dogmática. Azara no admite la belleza como cosa real y existente en sí misma, sino como una cualidad que predicamos de ciertos objetos. Hay objetos que llamamos bellos, pero la belleza no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento. ¿Y en qué consiste esa cualidad por cuya posesión llamamos bellos á los objetos? «*En la unión de lo perfecto y de lo agradable.*» «De la perfección juzga el espíritu, los sentidos perciben lo agradable, y el entendi-

miento, que es el compuesto de entrambos, goza de la belleza.» De lo bello sólo es juez competente la razón.

Azara presenta indicios seguros de haber leído el *Laoconte* de Lessing, aunque jamás le cita. Todas las consideraciones que hace sobre el sentido estético de los helenos, están tomadas de Lessing y no de Winckelmann. Y era natural que así sucediese, porque las tendencias sensualistas del espíritu de Azara, riñendo como reñían con sus aficiones críticas á ciertas obras del idealismo ecléctico de su tiempo, debían llevarle, aunque sólo en teoría, á la justa estimación del elemento *individual* y *expresivo*, base de la estética de Lessing. Separándose, pues, muy profundamente de la *noción ideal*, preconizada por Mengs, á pesar de la desacordada admiración que profesaba á todas las obras del pintor su amigo, concedía grande importancia, y un capítulo separado, á la *expresión*, entendiendo por ella el «arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones morales»; si bien este poder expresivo le subordinaba siempre, lo mismo que Lessing, á las leyes de la Belleza, la cual uno y otro tenían por canon supremo del arte griego, al paso que Winckelmann hacía consistir su excelencia en cierta serenidad abstracta y fría. Con grande inteligencia de los principios de Lessing, explicaba Azara la ausencia de convulsiones y ademanes violentos del Laoconte, por el respeto del escultor á la belleza de las formas, y no por una idea que *a priori* se hubiese formado de la dignidad hu-

mana, ni por el temor de menoscabarla con violentas contracciones. Lo que no quería era *desfigurar la hermosura de los cuerpos*. «Los griegos tenían tal arte (añade), que apenas se ve en sus estatuas que hubiesen pensado en la expresión; y, sin embargo, cada una dice lo que debe decir: están en un reposo que muestra toda la belleza, sin ninguna alteración: un suave movimiento de la boca, de los ojos.... expresa el afecto encantando el alma y los sentidos.» Descubrir *los resortes del alma*, sorprenderla, por decirlo así, en sus más ocultas sinuosidades, y todo esto sin alterar la belleza de las formas, sino con suavidad de sensación y evidencia de perfección, es el concepto estético de Azara, que dista *toto coelo,* como se ve, del de Mengs, y está mucho más próximo que el suyo á la racional y moderna Estética. Mentira parece, y sólo se explica por la tiranía del medio ambiente, que, razonando con tanta perspicacia, juzgara luego con tanta torpeza, poniendo en las nubes las mismas obras que más contradecían su sistema.

Pero nos engañaríamos mucho si creyéramos ver en el Azara teórico alguna semejanza con lo que hoy se llama un *realista*. Azara no es ni más ni menos realista que Diderot y Lessing, con quienes tiene muchas concomitancias. Desde luego no admite en sus términos literales el principio de imitación, y se burla mucho de la supuesta ilusión que las obras artísticas producen: «Nadie que tenga juicio cabal puede suponer, ni por un instante, que es verdad lo que ve representado en

un cuadro, y si esto fuese posible, las más de las pinturas harían un efecto contrario al que hacen. Porque no existe semejante ilusión, es cabalmente por lo que gusta el arte.... *Que la imitación sea más bella cuanto es más perfecta, es otro error que depende del primero, porque nada tiene que ver la imitación con la belleza. Si el original no es bello, tampoco lo será la copia, por muy semejante que sea.*» ¡Cuán superior aparece esta doctrina, por un lado á la de Mengs, que con todo su idealismo aún admitía el principio de imitación, cayendo con esto en un eclecticismo trivial, y por otro á la del abate Batteux y sus innumerables secuaces, cuya influencia, aunque remozada, persiste todavía en el arte literario, é informa escuelas y producciones novísimas!

Tampoco comete Azara la grosera confusión, frecuentísima en los sensualistas de su tiempo, entre la belleza y el deleite. «Lo agradable no es bello, aunque lo bello sea, por lo común, agradable.» Para Azara, el gusto es un efecto de los sentidos, inferior á la percepción de la belleza, la cual corresponde al puro entendimiento. Por eso hay gusto bueno y gusto malo, gusto recto y gusto depravado, no en cuanto tales gustos, pues considerados sensiblemente son iguales, sino en cuanto están sujetos al juicio y estimación de una facultad superior. El que imita sin discernimiento los objetos de la naturaleza, no tiene gusto ni bueno ni malo: el que imita con predilección lo feo, da muestra segura de tenerle pésimo y corrompido.

Aún pueden entresacarse otros notabilísimos aforismos estéticos de este *Comentario* de Azara, que brilla más por sentencias sueltas que por el conjunto. Así le vemos condenar enérgicamente el nimio esmero en los detalles, lo que él llama superfluidades y menudencias. Así, coincidiendo esta vez sin saberlo con Diderot, cuya *Paradoja del comediante* no estaba impresa aún, rechaza la imitación realista en la declamación escénica, recordando aquella sentencia de nuestro Quintiliano: «*adeò in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione*». Finalmente: Azara, en todo lo que es teoría filosófica y general, aparece tan adelantado como los dos más adelantados estéticos de su tiempo: sólo yerra, y á veces groseramente, al aplicar sus ideas á la técnica artística, ó más bien al no aplicarlas, sino contradecirlas y violentarlas, como tendremos ocasión de ver cuando nos hagamos cargo de sus violentos y atropellados juicios, no ya sobre Velázquez y los flamencos, sino sobre la misma divinidad de Miguel Ángel, escarnecida por él tan sacrílegamente como por su amigo Milizia.

Si en Azara la crítica artística era más que todo alarde y bizarría de gran señor y de príncipe á la italiana, en el P. Arteaga fué vocación y ejercicio de toda la vida. Los escritos que conocemos de él, sin exceptuar ninguno, se refieren directa ó indirectamente á ella, lo mismo su *Historia de las revoluciones del teatro musical italiano*, y sus cartas sobre el teatro de Alfieri,

y su teoría del ritmo musical, que su libro sobre Horacio, ó su carta sobre la filosofía de Píndaro y de los demás poetas antiguos, ó su disertación sobre la influencia de los árabes en el arte moderno. Pero el libro que se levanta dominando el conjunto de todos sus trabajos, y comunicándoles la unidad de una teoría fuertemente enlazada, es, sin duda, el de las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, impresas en Madrid, y en lengua castellana, en 1789, y que, sin contradicción, deben tenerse por el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII, pudiendo hombrear sin desventaja con cualquier otro de su tiempo, aunque entren en cuenta Burke, Sulzer y Mendelssohn, con la excepción única del *Laoconte*, que es una obra de genio con todas las superioridades de tal, es decir, con horizontes y perspectivas infinitas, pero que no puede considerarse como una Estética metódica, ni el autor lo pretendía [1].

Quizá tampoco era posible una construcción rigurosamente científica de la teoría del arte cuando nuestro Jesuíta escribía. Sin duda, por eso, puso á su libro el título modesto de *indagaciones*, bien

[1] *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación, por D. Estevan de Arteaga Matritense, socio de varias Academias. «Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.» Cicerón, Orat.* 2. *En Madrid. Por Don Antonio de Sancha, 1789.* 215 págs. 8.º

conforme, de otro lado, con el carácter analítico que entonces tenían todos los estudios filosóficos. No se le ocultaba, en verdad, que la ciencia de que escribía, y á la cual ni siquiera dió nombre como tampoco se le dió Lessing (lo cual prueba que la invención de Baumgarten aún no había hecho fortuna), estaba en mantillas, y lo había de estar largo tiempo por la obscuridad en que la naturaleza envolvió todo lo que pertenece al principio físico de nuestras sensaciones, al origen de las ideas y á la causa impulsiva de los movimientos voluntarios. Veía claros los límites de la ciencia de su tiempo, y presentía, y adivinaba, y llamaba con sus votos otras ciencias futuras, como la *pneumatología* ó ciencia del espíritu, y la *psicología racional:* «toda nuestra ciencia se reduce á algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la unión del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquella recibe, y sobre las ideas que se forma con ocasión de las sensaciones». De esta obscuridad y atraso debía resentirse, tanto ó más que cualquiera otra de las ideas generales y abstractas, la de la Belleza. «Todos hablan de belleza, y apenas hay dos que apliquen á este vocablo una misma idea. ¿Se trata de proferir aquella palabra? No hay imaginación que no se regocije, oído que no se deleite, corazón que no salte en el pecho, ni hombre que no manifieste en sus movimientos la inclinación hacia aquellas cosas que con ella se significan.... Pero ¿se trata de aplicar la misma palabra á éste, á aquél ó al otro objeto determinado? Aquí la variedad de juicios,

la confusión de pareceres, la contrariedad de dictámenes.»

Arteaga, pues, aunque profese la filosofía de su tiempo, aunque proclame un subjetivismo exagerado, ó más bien un empirismo psicológico semejante al de la escuela escocesa, con la cual tiene evidentes relaciones, y aconseje prescindir de las causas y atenerse al estudio de los efectos, no lo hace por escepticismo respecto de las ideas abstractas, sino por el atraso de la metafísica que él reconoce y deplora, y en cuyo porvenir cree firmísimamente, por más que no le satisfaga la que hasta entonces había existido. Esta posición suya no debe olvidarse nunca, porque fija y aclara las que parecen contradicciones de su doctrina, ya que nunca es lícito confundir al empírico *expectante*, pero que en principio confiesa la legitimidad de la Metafísica, con el empírico dogmático que de todo punto la niega. Arteaga comienza por enumerar rápidamente las explicaciones que hasta su tiempo se venían ensayando de la belleza (lo agradable, la unidad, la unidad junta con la variedad, la regularidad, proporción y orden, la belleza absoluta en Dios y relativa en las criaturas, etc.), y sin tomar partido por ninguna de ellas, declara insolubles en el estado actual de la ciencia las cuestiones relativas al origen y formación de la idea estética, la acepta ya formada en el espíritu humano, y procede á estudiar la belleza ideal artística, única sobre la cual cree que puede decirse algo fecundo y provechoso. Como su tratado es de tan excepcional importan-

cia, le compendiaré con alguna extensión, haciendo de paso las oportunas observaciones, sin apartarme nunca del orden de capítulos del original, que responden á las divisiones internas de la teoría. Si el análisis resulta algo largo, cúlpese á la fecundidad de ideas que encierra en pequeño volumen el libro de Arteaga, que ya por sí, y en la mente de su autor, venía á ser extracto y quinta-esencia de otro más amplio que tenía en mientes, y cuyo plan expone al fin.

I.—*De la imitación y en qué se distingue de la copia.*—El fin *inmediato* de las artes imitativas es imitar á la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales ó morales del universo con un determinado instrumento (en poesía el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol ó el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo). El fin de la representación es excitar en el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos á los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite, de cuya particularidad resulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuanto lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables. *La copia es muy diversa de la imitación.* El copiante no tiene otra mira que la de expresar, ó, mejor dicho, reproducir con la exactitud y semejanza posible, el objeto que copia. *El imita-*

dor se propone imitar su original, no con una semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia ó instrumento en que trabaja. No pretende engañar ni quiere que su retrato se equivoque con el original; antes, para evitar todo engaño, pone siempre delante de los ojos las circunstancias y señales del instrumento con que trabaja. «¿Qué pretenden, por ejemplo, un Fidias ó un Buonarrotti, cuando nos representan á Júpiter ó á Moisés? ¿Intentan acaso engañarnos de modo que tomemos la estatua por original? No porcierto. Con la blancura del mármol que escogen, con su inflexibilidad y su dureza, que ellos, en vez de esconder y disimular, manifiestan á los ojos de todos, hacen ver que no quieren que su estatua se tome por un hombre, sino por una piedra que imita al hombre. Y porque esta es su mira, y no aquélla, evitan con el mayor esmero todos los afectos con que fácilmente pudieran engañar á quien observa, como sería pintar el mármol de color de carne, dar negrura á los cabellos y á las cejas, y animar los ojos con el cristal ó con el vidrio, circunstancias todas que tendrían mayor semejanza con el hombre verdadero que no el color natural de la piedra ó del mármol, al cual no hay hombre que se asemeje.» Y en confirmación de esto, y para rechazar más y más el principio de la ilusión vulgar, todavía observa Arteaga que hacemos mayor aprecio de las cosas imitadas por el arte, que de las que copia la misma naturaleza, aunque reconozcamos en éstas mucha mayor semejanza. El

arte de la imitación consiste, pues, en dar los grados posibles de semejanza con el original al instrumento escogido, pero sin ocultar ni disimular su naturaleza. Con razón se ha notado que Arteaga, por huir del superficial principio de la ilusión (base, dicho sea entre paréntesis, del sistema francés de las unidades dramáticas), exagera el mérito de *la dificultad vencida* y el de la *lucha con el material*, que por mucho que valgan en el arte, al cabo tienen un valor secundario, externo y mecánico, sobre todo respecto del contemplador, no siendo de ninguna suerte proporcionada la admiración de éste, como Arteaga supone, á la resistencia del material empleado. De todas maneras, conste que la imitación, en el concepto de Arteaga, muy lejos de ser trasunto fiel de la realidad, debe atenuar, modificar y suprimir muchas circunstancias de ella.

II.—*De la naturaleza imitable y de las diversas clases de imitación en las respectivas artes.*—«Entiendo por Naturaleza el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya substancias, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritus, ya Criador, ya criaturas.» Todo este mundo dilatadísimo, ó, por mejor decir, infinito puede servir de materia á la imitación de las artes, *con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible.* No todo puede ser imitado en todos sus aspectos y relaciones. Por imagen se entiende «la señal, idea ó fantasma que queda en nuestra imaginación después de haber recibido por cualquier órgano ó sentido corpóreo la

impresión de los objetos.» Arteaga es francamente sensualista, y no admite idea alguna que no traiga *directa ó indirectamente* origen de los sentidos. Además las ideas matemáticas y metafísicas no son objeto de imitación. Ésta recae sólo sobre los individuos, precisamente porque son imperfectos y limitados. Siendo el artífice una criatura inteligente, pero limitada, no puede abrazar con su comprehensión todo el universo, ni mucho menos tener fuerzas para representarle. No sólo se niega á las artes el poder expresar cumplidamente la inagotable belleza del mundo creado, sino que ni aun siquiera es lícito á la imaginación concebir ó idear algún grado de belleza que no se halle comprendido en el plan inmenso de la creación.

Los medios de que se vale el artífice, unos son *naturales* (como en las Bellas Artes, ó sea en las artes del diseño y en la Música), otros *convencionales* (como en las Bellas Letras). Los *naturales* se dividen en *ópticos* (artes plásticas) y *acústicos* (música). Los objetos percibidos por la vista pueden estar ó en quietud (escultura y pintura), ó en movimiento (danza y pantomima). Prosigue el autor con las acostumbradas y naturales distinciones entre la escultura y la pintura, y entre la armonía y la melodía. Y llegando á tratar de las relaciones entre la poesía y las artes plásticas, no duda en declarar, siguiendo á Lessing, que la esfera de imitación de las bellas letras (en cuyo número incluye, no solamente la poesía, sino la elocuencia y la historia) es mucho más extensa que la de

las bellas artes. Caben, sin embargo, recíprocas intrusiones, y así la poesía emplea la *hipotiposis* como medio de reemplazar á la pintura, y la *onomatopeya* para remedar á la música. La pintura y la escultura producen, á veces, por medio de símbolos, alegorías y emblemas, un efecto semejante al de la poesía cuando trata de encarnar ideas generales y abstractas. La Música es la que posee menos recursos en este punto, y sólo de una manera muy vaga é indecisa puede despertar con los sonidos una sensación semejante á la que con los colores produce el objeto mismo.

III.—*De la naturaleza bella en cuanto sirve de objeto á las artes de imitación.*—La Belleza, considerada en general, es absoluta, pero en el arte es sólo *comparativa* ó *relativa*. Lo bello en el arte no es precisa é individualmente lo mismo que estimamos por tal en la naturaleza, sino lo que representado es capaz de excitar más ó menos vivamente la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone. Arteaga demuestra la más profunda indiferencia en cuanto á la elección de asuntos. *Tan bella puede ser la imitación de Narciso como la de Tersites, y la de Venus como la de Canidia. Lo feo en el arte es, no lo que se juzga tal en los objetos, sino aquello que no es capaz de producir la ilusión y el deleite á que cada una de las artes aspira.* Muchos objetos hay que, siendo desagradables y aun horrorosos en la naturaléza, pueden recibir lustre y belleza de la imitación (Polifemo, Laoconte,

las Danaides). Atribuye Arteaga el agrado que causa la pintura de tales objetos, al deleite que percibe el alma en verlos *imitados*, á la complacencia que halla encontrando en la imitación materia de juicios y comparaciones, á lo incompleto de la ilusión en las artes imitativas y al efecto de la habilidad del artífice en la composición. Esta última razón es la única fundamental en su sistema, y las primeras, ó son una petición de principio, ó se reducen á la última, aunque explicadas en diversos términos. «Juzgo superfluo advertir (añade Arteaga) que cuando digo que se convierten las cosas desagradables en bellas, no quiero decir que se muda la esencia de la cosa en sí misma, sino relativamente á la impresión que hace en nosotros, de suerte que la que era desapacible y horrorosa en el original, se convierte en dulce y agradable, cuando es imitada por el artista. Por la misma razón hay otras cosas que, siendo bellas en un género de imitación, se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan á otro.» Laoconte grita admirablemente en Virgilio, y haría mal en gritar en el mármol. El viento, en una oda de Horacio, cabalga sobre las ondas de Sicilia: en la pintura tal imagen sería ridícula. Polifemo royendo los huesos de los compañeros de Ulises, y corriéndole negra sanguaza por el pecho y las barbas, sería un objeto repugnante en la pintura: es hermoso y admirable en la poesía. Y aun dentro de una misma arte, cosas bellas en la poesía narrativa no son tolerables en la dramática; v. gr.: Atreo,

cociendo los miembros del hijo de Tiestes y dándoselos á comer á su padre; Medea descuartizando á sus hijos; ó bien la *Saint-Barthélémy* descrita por Voltaire en el segundo libro de su *Henriada*.

No habiendo naturaleza absolutamente bella ni absolutamente fea, y teniendo el poder de la imitación y la habilidad del artífice valor y eficacia bastantes para trocar en hermoso lo feo; siendo, en suma, el arte algo como un río sagrado que depura á la naturaleza de sus imperfecciones, resulta *insuficiente y falsísimo* el principio de Batteux, para quien únicamente podían ser objeto adecuado de imitación los objetos que despiertan ideas de unidad ó variedad, de simetría ó de perfección; en suma, la bondad y la belleza. Y no menos rechaza Arteaga la opinión de Moisés Mendelssohn, conforme al cual «el carácter y la esencia de las bellas artes y de las bellas letras consiste en la expresión sensible de la perfección». Aserción contradicha á cada paso por la historia del arte, exclama con razón Arteaga, recordando, á este propósito, no sólo ejemplos de deformidad física enaltecidos por el pincel y por la descripción, sino retratos sensibles de la abominación moral y de lo más execrable que se halla en la naturaleza, «como el Yago de Shakespeare, el *Tartuffe* de Molière, el *Catilina* y el *Mahoma* de Voltaire, el *Lovelace* de Richardson», los cuales, por eso, no dejan de ser eternamente artísticos y bellos. «Los autores que den por fin del arte la bondad ó la perfección natural (añade profundamente Artea-

ga), se han formado ideas incompletas, así de la naturaleza imitable como de la imitación: de aquélla porque juzgaron que sólo los objetos bellos eran capaces de recibir expresión y gracia, sin hacerse cargo del influjo que tiene el arte sobre las cosas y el modo de representarlas; y de ésta porque creyeron que debía guardar las mismas leyes en todas las artes, sin reparar en la notable diferencia que introduce en la manera de imitar, la diversidad del instrumento y la de la potencia que percibe la imitación.» ¡Y en un país donde la Estética indígena había proclamado tan virilmente, desde hace cien años, la belleza de las representaciones artísticas de lo malo y de lo feo, se ha querido en nuestros días, por los que se dicen amantes de la tradición, sustituir la ciencia nacional con las mogigaterías de colegio del Padre Yungmann, ú otros tratadistas semejantes, buenos, á lo sumo, para una congregación de niñas que todavía no han recibido su primera comunión!

IV.—*Diversos grados de imitación.* — *Definición de la belleza ideal.*—El artista, para conseguir su imitación, ha de tener presentes cuatro cosas: 1.º, el carácter y flexibilidad del instrumento sobre que trabaja; 2.º, los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento; 3.º, los grados de belleza real esparcidos en aquella clase de objetos naturales que se propone imitar; 4.º, la belleza accesoria que los objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice. No debe pasar los límites del arte, obedeciendo á una

imitación sobrado material y realista, ni tampoco violentar el instrumento, para hacerle representar lo que no puede según su esencia. Debe apartarse lo ménos que pueda de lo natural, y no recurrir á su fantasía, cuando tiene modelos que imitar en los objetos reales. Es obligación suya suplir con el arte los defectos del original, ya concentrando en un objeto las bellezas esparcidas en otros de la misma especie, ya añadiéndole de su fantasía perfecciones ficticias, hasta que resulte un conjunto natural en las partes, pero ideal en el todo, al cual pueda aplicarse lo que dijo Aristóteles: *optimum in unoquoque genere est mensura caeterorum*. La imitación se divide en *fantástica é icástica*, división que ya hemos visto en Luzán y en otros, y que procede de la escuela platónica. La *fantástica* es imitación de la naturaleza universal, y contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo particular, recibe forma y ser de la fantasía del artífice. La segunda es imitación de lo particular, que abraza las acciones y cosas verdaderas, según se hallan en la naturaleza, en el arte ó en la historia. Son cuatro los grados de imitación respecto de los artífices. El primero é inferior consiste en imitar á la naturaleza, pero sin llegar á expresarla tal como es. El segundo, en copiarla como es. El tercero, en reunir las propiedades de varios objetos en uno solo. El cuarto, en perfeccionar el original con atributos ficticios sacados de la fábula ó de la propia imaginación.

Á todo este trabajo preside la *belleza ideal*

que no es una idea pura, sino derivada y compleja, resultado abstracto de una comparación ó selección, «el arquetipo ó modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre, después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos», ó más extensa y comprensivamente definido, «el modelo mental de perfección aplicado por el artífice á las producciones de las artes, entendiendo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar con la posible evidencia la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone, según su fin é instrumento». Hay *belleza ideal* de pensamiento y de ejecución. La obra perfecta de arte debe reunir entrambas cualidades.

Si en esta doctrina no hay diferencia palpable entre Azara y Arteaga, si la hay, y mucha, cuando se trata de determinar el valor de las palabras *naturalista* é *idealista*, que ya desde el siglo XVII venían aplicándose á la pintura, y que Arteaga toma en un sentido más general. Azara, lo mismo que Mengs, á pesar de la profunda discordancia entre las opiniones metafísicas de uno y otro, habían fulminado las más acerbas censuras contra los cuadros de Velázquez y de las escuelas flamenca y holandesa, llamando á sus autores *servum pecus*, imitadores adocenados del natural, y negando que nunca en sus obras pudiera encontrarse la verdadera belleza, puesto que carecían del discernimiento necesario para distinguir lo bello de lo feo, y todo lo trasladaban por igual al lienzo. El P. Arteaga, cuyas doctrinas sobre el valor de

la ejecución y sobre la legitimidad de las representaciones de lo feo conocemos ya, no podía canonizar tan extrañas herejías artísticas. Es más: desde su punto de vista tenía que negar la antinomia entre naturalismo é idealismo, y realmente la niega en la esfera de la teoría, concediendo sólo en autores diversos tendencias á uno ó á otro de esos procedimientos artísticos. «Un todo bello (escribe) debe componerse de partes integrantes que concurran cada una de por sí á acrecentar la Belleza. Por tanto, además del arquetipo de perfección, que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de perfección á que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artífice pueden concebirse dos géneros de belleza ideal, uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con relación al todo, otro de la habilidad con que dispuso las partes relativamente á sí mismas.... No es posible que se dé obra alguna de arte donde no aparezca más ó menos uno de los mencionados géneros. *Las mejores y más perfectas son las que manifiestan amigablemente hermanados el uno con el otro. Es, por tanto, una preocupación nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en «naturalistas» é «idealistas». Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalis-*

ta que no añada mucho de ideal á sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución, como todo idealista debe ser necesariamente naturalista en la materia primitiva de su ejecución. Y si tiene algún fundamento esta «vulgar» deducción, no puede ser otro que el más ó el menos, esto es, la mayor ó menor porción de belleza ideal que cada uno introduce en sus perfecciones, ó el diferente género de belleza con que las exorna. ¡Ya en tiempo del P. Arteaga era *vulgar* esta *novísima* cuestión del naturalismo, y se la declaraba inútil y sofística, ante un criterio estético superior! Si los españoles tuviésemos costumbre de leer nuestros libros, ¡cuántas sorpresas nos ahorraríamos!

V.—*Ideal en la Poesía.*—Consiste en perfeccionar la naturaleza, imitándola con el metro ó verso, que es su instrumento. Hay belleza ideal en las *acciones*, coordinando el argumento del poema por medio de la fábula ó máquina, de suerte que excite interés y maravilla: en las *costumbres*, recogiendo en un solo personaje las cualidades más eminentes en virtud ó en vicio (por eso declara Arteaga, adelantándose á toda la crítica moderna, que D. Juan Tenorio, por ser carácter tan complejo, es *el carácter más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones* [1]); en la *sentencia*, atribuyendo á

[1] ¡Cuán superior en esta parte el juicio de Arteaga al de Voltaire, que no encontraba en el *Convidado de piedra* más que «una monstruosa mezcla de bufonadas y de religión, sin

un personaje razonamientos y máximas mayores y más realzadas que las del común de las gentes (este género de ideal es el que prefieren Lucano y Corneille); en la *dicción*, escogiendo las palabras más adecuadas, combinándolas diestramente, etc. No todas las especies de ideal se hallan igualmente en todos los poemas. En el épico caben todos. En el didáctico no se admite sino en episodios el ideal *de costumbres*, etc. El de dicción debe entrar en todos, y él puede salvar obras en otros conceptos defectuosas.

VI.—*Ideal en la Pintura y Escultura.*—El autor anuncia que seguirá á Mengs, despojando sus opiniones del platonismo que en el original las envuelve. Hace oportunas consideraciones históricas sobre el genio estético de los griegos, sobre el sistema de la depuración de la forma, sobre la imitación de lo universal recomendada por Aristóteles; sobre el platonismo de los artífices del Renacimiento, y particularmente sobre la cierta idea de Rafael, que él hace coincidir con el sistema de la imitación fantástica. En todas las partes principales de la pintura cabe la belleza ideal: en la composición, en el diseño, en el claro-obscuro, en el colorido y en la expresión. La *composición* consta de *invención* en el todo y *disposición* en las partes. Lo ideal de la invención estriba *en elegir un argumento que no se halle en la naturaleza*, en elegirle tal que nos interese y agra-

cúmulo de prodigios extravagantes»; ó al de Moratín, que condenaba la profunda concepción de Tirso como «repugnante á la sana crítica, y buena sólo para *la plebe ignorante y crédula*»!

de, y en revestirle de colores, figuras y circunstancias adecuadas á su especie y objeto. Arteaga confiesa su debilidad por las invenciones alegóricas en la pintura, ponderando como modelo de invención ideal el cuadro de la Calumnia que pintó, ó no pintó, Apeles, y que por ejercicio literario y sofístico nos describe Luciano, y aun imaginando él de su cosecha y proponiendo á los artistas ciertas representaciones simbólicas de los atributos del amor. Lo ideal de la disposición consiste en el orden y concierto de las figuras según su oficio y graduación (ejemplos: el cuadro de las bodas de Alejandro, descrito por el mismo Luciano; la Escuela de Atenas, de Rafael; la Apoteosis de Trajano, de Mengs).

El dibujo es aquella parte de la pintura que nos da el debido conocimiento de las formas de un cuerpo, ya dependan éstas del contorno, redondez y proporción de las partes entre sí y relativamente al todo, lo cual pertenece á la geometría ó á la anatomía, ya provenga del *modo de ver*, esto es, de la diversa reflexión de luz que ofrecen, ó del diverso ángulo visual bajo del que nuestros ojos las miran, lo cual pertenece á la perspectiva. La ciencia de las proporciones y de los contornos es lo que, hablando con exactitud, constituye el dibujo; la de la perspectiva pictórica forma lo que propiamente llamamos colorido y claro-obscuro. Su ideal consiste en dar á la belleza sobrenatural que quiere representarse la verdad y proporción de formas que corresponden á su naturaleza, escogiendo las más hermosas,

las que mejor se acuerden entre sí, y formar un todo más cumplido y perfecto. Esta especie de belleza tiene más lugar en asuntos divinos, alegóricos y mitológicos, que en los históricos ó en los retratos. Cristo, la Virgen, los ángeles, los Santos, las divinidades gentílicas, etc., deben representarse siempre con una hermosura superior á la naturaleza. Á la parte del diseño pertenece la graçia en los contornos. Arteaga tilda á Mengs de haber confundido teóricamente la gracia con la elegancia. La gracia ideal aplicada al diseño, no es más que aquella disposición de formas en los contornos, que presenta unidos, *en el mayor grado posible*, la facilidad, la elegancia y la variedad. Esto del *grado más perfecto posible* debe entenderse siempre de una manera relativa, conforme á la belleza que corresponde á cada objeto.

El *claro-obscuro* no es más que la diligente imitación de los efectos producidos por la luz y las sombras naturales en la superficie de los cuerpos. El influjo de lo ideal aquí consiste en elegir las masas de luz, las disposiciones de las sombras y las variaciones de unas y de otras que se reconozcan más á propósito para hermosear el objeto que se pinta; por último, en degradar oportunamente la luz.

Entra también lo *ideal* en el *colorido*, ya escogiendo en la naturaleza colores más ó menos fuertes, ya en el tono general del cuadro y en la armonía de las luces entre sí, correspondientes á la invención que reina en el todo y al carácter de

las figuras. En esta parte, lo ideal es inferior á la naturaleza, y brilla, por tanto, más en los asuntos de pura invención. Arteaga, siguiendo á Mengs, recomienda al Ticiano para el colorido y á Correggio para el claro-obscuro.

La *expresión* es aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones é ideas, tanto las que excita la presencia de los objetos cuanto las que se muestran en el semblante y en las actitudes del cuerpo. Aquí lo ideal entra de dos maneras: la primera escogiendo entre los movimientos propios de las pasiones, los más nobles, enérgicos, decisivos y adecuados á la persona y al argumento (ejemplos de los antiguos pintores, Arístides y Timomáco). La segunda manera consiste en dar á las figuras divinas y sobrenaturales aquellos lineamentos y rasgos que expresen las intenciones del alma, pero sin denotar los vicios y defectos de la humanidad. Cabe también lo ideal en otras partes secundarias de la pintura; v. gr.: forma de los ropajes, disposición de los grupos, etc.

VII.—*Ideal en la Música y en la Pantomima.*— En la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas: 1.°, porque su manera de imitar es indeterminada y genérica, razón que obliga á referir á un motivo ideal todas sus modulaciones; 2.°, por la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos; 3.°, por la mutación grave á que se sujetan los sonidos cuando pasan á formar intervalo armónico; 4.°, por la distribución de los

tonos y semitonos, especialmente cuando estos forman los modos mayor y menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos (bemol, sostenido, becuadro, etc.) que no existen en la naturaleza. La imitación de la naturaleza no es tan evidente y clara en esta como en las demás artes. Es mayor el influjo del ideal en ella que en las artes plásticas. Imita la Música á la Naturaleza, pero la imita más obscuramente que las demás artes representativas, y esto con una sola parte, que es la melodía. La armonía no hace más que alterar la naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndole á intervalo, y desechando toda inflexión que no sea *apreciable*, esto es, que no pueda tener lugar en el sistema músico. El mérito y dulzura no consiste en la *armonía*, sino en la *melodía*. La belleza de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables de unos sonidos con otros, y no comparativa, porque, no imitando nada de la naturaleza, no puede haber comparación entre el original y la copia. La imitación de la *melodía* consiste en pintar, con sucesión progresiva de sonidos agradables, los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha. Esta imitación puede ser directa ó indirecta.

La belleza ideal de la melodía estriba en el artificioso conjunto de las inflexiones más agradables de la voz humana, ó de las vibraciones más

capaces de armonía que se reflectan de los cuerpos sonoros. En el *ritmo* hay mucho de ideal. *Ritmo* es la duración relativa de los sonidos que entran en una composición cantable. Consta de dos partes principales: la medida y el movimiento. La medida fija con exactitud el tiempo, y el tiempo, junto con el movimiento, determina la simetría. Hay, por tanto, *ritmos naturales* y *artificiales*. El natural existe en todo cuerpo sonoro. *Ritmos artificiales* son los de la pintura y música. La música en su origen no tuvo otro *ritmo* que el de la poesía, y de aquí las ventajas de la prosodia clásica. Arteaga, enamorado del armónico maridaje que hacían entre los antiguos música y poesía, y aplicando á la música (lo mismo en este libro de Estética que en su historia de la ópera) un criterio excesivamente literario, declara la música moderna inferior á la antigua en ritmo y expresión. Dentro del arte moderno, toma partido, sin vacilar, por la música italiana contra la francesa, decidiendo así de plano la célebre controversia de los Gluckistas y Piccinistas, tan encarnizada en su tiempo.

Aparte de la belleza ideal propia de cada una de las Artes, concibe nuestro Jesuíta una belleza más alta, resultado del conjunto de todas ellas, unión perfecta de la Música, de la Poesía, de la Danza y de la Pantomima: ideal que realizaría la *opera*, «si una multitud de causas no contribuyera á estorbar los progresos del *drama músico* y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión». ¿No se ve apuntar aquí la

concepción artístico-sintética que hoy llamaríamos *wagneriana*, y que aspira á la producción de un verdadero *Cosmos* estético en una obra sola?

El *ideal* de la danza y pantomina consiste en reunir y concertar los movimientos y actitudes del cuerpo humano, de suerte que produzcan un espectáculo agradable á la vista, etc. La imitación coreográfica está sujeta á los mismos principios de *expresión*, *ritmo*, etc., que la imitación musical y poética. Arteaga se proponía desarrollar estas ideas en un tratado especial sobre la pantomima, pero no llegó á escribirle, quedando incompleta en éste, como en tantos otros puntos, la verdadera enciclopedia estética, que meditaba, y de la cual quedan tan asombrosos vestigios.

VIII.—*Ideal de las cosas morales en cuanto son objeto de las artes de imitación.*—Hay belleza en los objetos morales, y cabe en ellos el ideal. De todas las pasiones humanas, la que más siente la influencia del ideal es el amor, porque la fantasía engrandece el objeto amado, formando de él un ídolo mental que la provoca al delirio, y reuniendo en él la suma de perfecciones esparcidas en los objetos de la naturaleza, por donde vienen á cobrar nueva vida todos los seres que rodean al objeto amado. En este calor y elevación de la fantasía consiste el amor platónico, cuya realidad es innegable, aunque él sea una pasión nada común ni ordinaria. Sólo en él se halla aquella hermosura ideal perfecta que levanta al hombre

sobre la naturaleza común, y le hace libre de los bajos apetitos de la carne. De aquí nace la ventaja estética del Petrarca, en cotejo con los elegíacos latinos. Otra propiedad del amor es la actividad que tiene de transformar y convertir en sí mismo las acciones subalternas, aunque sean contrarias, y de hacerlas concurrir todas al enaltecimiento de la Belleza.

Arteaga admite también belleza en la *virtud*, sin confundir, por eso, los conceptos del orden ético con los del estético. Esta belleza puede hallarse, aunque no siempre se halle, ya en el ejercicio de una virtud particular, ya en el conjunto de todas. En el primer caso, se halla lo ideal de las acciones heroicas; en el segundo, lo ideal del *vir sapiens* de los antiguos, y especialmente de los estoicos, que Arteaga considera como un verdadero tipo estético, á despecho de las opiniones contrarias de Merian, académico de Berlín.

IX.—*Causas de la tendencia del hombre hacia la belleza ideal.*—Estas causas son: 1.ª La facultad de abstraer, cuyo ejercicio consiste en aplicar la fuerza activa del alma á las propias sensaciones, en separar por medio de ella las ideas simples que se contienen en una concreta, y los accidentes ó atributos de la substancia á que pertenecen, en transferir á un objeto las propiedades de otro, y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental. Esta fuerza no es más que un acto de la atención que presta el alma á sí misma y á sus modificaciones. Esta abstracción

se divide en *parcial*, *modal* y *universal*, según los motivos que la determinan. Además de estas abstracciones *sensibles* hay otras intelectuales, cuyo ministerio es separar las propiedades de las ideas abstractas del signo representativo á que van unidas. La operación del alma, cuando forma la belleza ideal, es idéntica á aquella otra con que forma las abstracciones sensibles.—2.ª La perfectibilidad, natural en el hombre, y asimismo exclusiva de nuestra especie, dado que los animales muestran una conformidad de inclinaciones y una semejanza de obrar maravillosas. Por el contrario, la capacidad humana es una escala, de cuyas gradas no se sabe hasta ahora el número fijo. Esta propiedad de perfeccionarse es consecuencia de la facultad de abstraer, fundamento del lenguaje y de la escritura. El hombre se afana en suplir con la fantasía la imperfección de los objetos naturales.—3.ª *El deseo de la propia felicidad* que siempre tiene mucho de ficticia y exige el concurso de lo ideal muy imperiosamente (de aquí la idolatría, las ficciones mitológicas, las fábulas, etc.).—4.ª *El principio del terror*, fundado en la misma propensión imaginativa que da formas grandiosas á los objetos que le infunden terror. Así, el infierno gentílico, como obra de pura imaginación, tiene, según Arteaga, indudables ventajas estéticas sobre el infierno cristiano.

X.—*Ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil.*—1.ª La imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil. En la segun-

da se obliga el artífice á expresar, no sólo las virtudes de la naturaleza, sino también sus defectos, pues de otro modo no sería representación exacta. Y como los defectos desagradan por sí mismos, de aquí las ventajas de una imitación que represente á la naturaleza en su aspecto más ventajoso, ocultando á la vista sus ordinarias imperfecciones. Además de disimular los defectos, la imitación de lo ideal tiene la ventaja de reunir en un solo cuadro los puntos más favorables y oportunos para hacer resaltar su original. Lo ideal excita más novedad de sensaciones que lo natural.—2.ª *Contiene más instrucción y moralidad.* La instrucción puede consistir, ó en el número de propiedades físicas y morales que nos descubre en la naturaleza (en lo cual es grande la ventaja de la imitación de lo ideal, que nos muestra, á más de las perfecciones existentes las posibles, no ya las del individuo, sino las de la especie), ó en la esencia de dichas verdades más á menos conducentes para nuestra dirección moral, porque la imagen de la naturaleza artísticamente idealizada, nos da nociones más claras de la perfección, purifica de defectos la naturaleza de los individuos, «pintándolos no precisamente como son, sino como serían si el Autor de lo creado no hubiese dejado libre el curso y efecto de las causas segundas en la regulación de los particulares». Las artes, corrigiendo este influjo, reducen los individuos á la idea arquetipa y primitiva de lo bello. Por eso Aristóteles llamó á la poesía *más importante y filosó-*

fica que la historia. Arteaga traduce el texto con toda exactitud, rechazando el *más verdadero* que entonces interpretaban algunos.

XI.—*Continuación del mismo argumento. Ventajas de lo ideal.*—Lo ideal dilata el poder de la naturaleza, y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas. Si las artes imitativas se limitaran á la representación exacta del natural, y no se remontasen hasta las encumbradas regiones de la belleza, quedaría ociosa y poco menos que inútil en nosotros aquella facultad activa y trascendental que se llama imaginación, é ignoraríamos un gran número de propiedades en la naturaleza.

La expresión de lo sublime es más fácil y frecuente en la imitación de lo ideal que en la de lo natural. Arteaga no investiga la esencia de lo sublime, aunque de paso le describe (y no mal), por sus efectos, mostrándose en ésto, como en todo, muy superior á Burke. «Produce el efecto de la sublimidad la presencia de un objeto cuyo poder y fuerzas, excediendo á nuestra capacidad, nos le representa como de una naturaleza excesivamente superior á la nuestra.» Es una explicación bastante análoga á la de Silvain («sublime es lo que produce el efecto de lo infinito»), y no muy distante de la de Kant («discordancia entre la idea de totalidad absoluta y la facultad de estimar la magnitud sensible»). Aun circunscribiéndose Arteaga á la contemplación de la belleza artística, escoge bien sus ejemplos, y analiza, de un modo admirable, el ελελιξεν ὄλυμπον

de Homero, burlándose de la ridícula traducción del abate Ceruti.

XII.—*Se desatan varios reparos contra la belleza ideal.*—No es quimérica: no es un ente de razón ni un producto infundado del capricho ó de la fantasía. La hermosura ideal no contradice á la imitación de la naturaleza, antes es su perfección y complemento, como que tiene en la naturaleza su base. *El primero y principal blanco de las artes es imitar la naturaleza; el segundo hermosearla, y no puede llegarse á éste sin haber pasado por aquél*, ó, lo que es lo mismo, el realismo es el *medio*, el idealismo el *fin*. Si el objeto imitado es absoluta y soberanamente bello, de más está el hermosearle, y aun hay casos raros en que la belleza natural es de tal perfección, que el arte no alcanza á imitarla. La naturaleza existente ha de anteponerse á lo ideal, y no sustituir á la nativa hermosura de las cosas las invenciones de la propia fantasía.

Lo ideal no debe ser más que un suplemento de lo natural. No hallando la perfección moral ó física en los objetos, debemos buscarla en el concepto mental del artífice. No es cierto, como afirmaba Luzán, que sea imposible perfeccionar en la imitación los objetos materiales por haberlos hecho su divino Autor tales como debieran ser. No todos los objetos del mismo orden tienen la misma perfección; y cabe que el arte se la dé, aun sin apartarse nunca de la observación de la naturaleza. El primer suplemento á esta observación es el estudio de los modelos que debe cursar

el artífice, antes de abandonarse al propio ideal.

Pero no imaginemos ni por un momento que el sistemático y consecuente *idealismo subjetivo* de Arteaga (que tal es la verdadera calificación que conviene á su doctrina) le arrastre nunca á las absurdas intolerancias que hemos visto en Mengs y en Azara, respecto del arte naturalista de diversas naciones y períodos. Arteaga, con criterio muy superior al de los más adelantados críticos franceses de su tiempo, y sólo comparable con el de algunos alemanes, sabe encontrar y admirar la belleza donde quiera que se halle. Así le vemos apartarse por completo de sus amigos de Roma, al defender con poderoso espíritu que *no es ni puede ser jamás una tacha* para Velázquez, Murillo, Rivera y los flamencos y holandeses la calificación de *naturalistas*, y que si alguna censura envuelve, debe aplicarse sólo á aquellos casos en que «la imitación de lo ideal debiera anteponerse á la de lo natural, en lo que, así como sería falta de juicio y sobra de temeridad el asegurar que los españoles han delinquido siempre, así también sería preocupación y pedantería el defender que no han pecado jamás». Aplicando á la literatura los mismos principios, no duda en hacer la más ardiente apología de Shakespeare, «cuya pluma retrató con tal evidencia las pasiones y los caracteres de los hombres, que parece negado á la humana capacidad el ir más adelante». «Su fecundidad admira, no menos que la variedad de sus retratos, los cuales jamás se confunden unos con otros, y todos muestran energía

de pincel, superior á la que se observa en los demás poetas, con la diferencia de que éstos añaden mucho de propia imaginación á sus pinturas, y *Shakespeare parece el intérprete de la naturaleza, destinado por ella á ser el espejo que represente con puntualidad sus movimientos más imperceptibles.»* Y aun reconociendo los defectos reales del gran dramaturgo inglés y aquellos otros convencionales que arbitrariamente le achacaba la poética neo-clásica por supuestas infracciones á sus reglas, todavía, contrapesados estos lunares con sus infinitas y sublimes excelencias, hallaba en Shakespeare *un ingenio mucho más orginal y fecundo que el de los dramáticos franceses.* ¡Qué progreso representa esta crítica, á la cual hoy mismo puede añadirse poco, sobre aquella otra, puramente retórica y externa, de que daban ejemplo Voltaire en su *Carta á la Academia Francesa*, y Moratín en sus notas al *Hamlet!*

Claro es que á nuestros dramáticos del siglo décimoséptimo no había de faltarles, en el tribunal del P. Arteaga, la indulgencia que tan liberalmente otorga á Shakespeare. «Podemos afirmar (escribe) que el teatro español es como las minas del Potosí, donde, á vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer á todo un continente.» Ni tampoco cae en el error de considerar el teatro español como exclusivamente naturalista: «siguieron un *ideal* (dice), pero no bien fundado ni entendido, *porque no le fundaron sobre las reglas de una naturaleza universal*», sino sobre otra local y transitoria, y carecieron muchas

veces de tino para separar lo bueno de lo malo, ó, contentos con lo bueno, no aspiraron á lo mejor. Artista perfecto es para Arteaga el que sabe juntar en amigable proporción el estudio de la naturaleza con el de la hermosura ideal.

Como si no bastasen todos los rasgos de genio crítico hasta ahora registrados para hacer eternamente memorable el libro de Arteaga y darle la palma entre todos los estéticos del siglo XVIII, fácilmente se la daríamos por el sólo hecho de haber concebido el gigantesco *plan de una obra nueva sobre las artes de imitación*, con el cual, menudamente expuesto, corona estas sus investigaciones. Nada menos se proponía que aplicar sus tesis doctrinales á la historia crítica de todas las artes, examinando las causas que producen, modifican ó perfeccionan la expresión en las artes imitativas, tomándolas de las facultades naturales del hombre, y basándolas en principios filosóficos. Esta obra había de dividirse en cinco tratados ó discursos, sobre las materias siguientes:

«En el primer tratado, remontándose al origen de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, se razonará sobre las relaciones intrínsecas puestas por la naturaleza entre nuestros sentidos, así interiores como exteriores, y los objetos del universo que sirven de materia á la imitación; en donde se hará ver demostrativamente que todas ellas tienen su principio en la sensibilidad física del hombre y su física organización, sin las cuales no hubiera dolor, deleite, artes, ni letras.

»En el segundo se hablará largamente de la

materia primitiva de la imitación en todas y en cada una de las artes; esto es: de los signos naturales y de los de convención, de su mayor ó menor aptitud y energía, como también del origen de las lenguas, consideradas como fundamento de la armonía, de la melodía y de la expresión.

»El tercer capítulo abrazará lo *icástico* de las bellas artes y de las bellas letras, esto es, las copiosas fuentes de expresión que traen su origen de la fantasía, y los medios propios de cada facultad imitativa para aprovecharse de ellas.

»El cuarto versará sobre lo *patético*, ó, lo que es lo mismo, sobre el influjo de la humana sensibilidad y de las pasiones en la expresión. Se indicarán las diversas sendas que las artes toman para llegar á excitarlas, y se evidenciará que el deleite que éstas nos ocasionan nace de dos solas leyes simplicísimas, que son *huir el dolor* y *seguir el placer*, con cuyas reglas se establecerá la filosofía del estilo, rectificando y generalizando lo que sobre este importantísimo punto nos dejaron escrito los antiguos.

»Después de haber averiguado en los cuatro tratados antecedentes el influjo de las causas intrínsecas, se pasará á examinar el de las causas extrínsecas. En él se expondrán por extenso las cuestiones sobre la acción del clima en los ingenios y en la manera de representar los objetos: cómo las diverses religiones alteran, perfeccionan ó modifican el gusto: hasta qué punto

contribuyen para el mismo efecto los diversos sistemas de moral, de legislación y de gobierno; y qué parte tengan las opiniones políticas, las conquistas, el espíritu que reina en la sociedad, el espíritu filosófico, el comercio, el lujo, la aplicación de las mujeres, el trato con ellas, los que se llaman Mecenas, la moda, con las demás circunstancias accidentales y pasajeras.»

Tal es en sus líneas generales el plan concebido por el Jesuíta madrileño, de quien podemos afirmar, sin que la devoción á la ciencia patria nos ciegue, que presintió y adivinó todo el prodigioso desarrollo que la historia del arte y de la civilización había de alcanzar en nuestros días, ya desde el punto de vista interno y psicológico, ya desde el fisiológico y externo, ya, finalmente, desde el punto de vista social, religioso y político, puesto que en el programa que hemos trasladado ni uno sólo falta de los aspectos nuevos y luminosos que nos ha revelado la moderna crítica histórica y trascendental, sustituyendo la antigua tiranía de mecánicos preceptos violentamente aplicados á todo tiempo y lugar, con la apreciación legítima y compleja de las múltiples causas que influyen en la producción artística, comenzando por el suelo y por el clima, y acabando por las concepciones teológicas y cosmológicas del autor. ¡Qué hace Taine (pongo por caso) en la introducción á su magnífica *Historia de la literatura inglesa*, y aun en todo el proceso de su libro, sino realizar experimentalmente en una particular litera-

tura los *desiderata* del P. Arteaga! Para abrir á los ojos de éste tan amplias perspectivas, sirvió mucho (no hay duda en ello) el ejemplo de su compañero de hábito, el P. Andrés, que había emprendido nada menos que la historia universal de los conocimientos humanos, ó, como él decía, de *toda la literatura*, tomada esta palabra en su acepción vastísima, puesto que el P. Andrés confundía las obras científicas con las literarias, y no había encontrado aún la característica que separa á una obra estética de cualquiera otra manifestación de la actividad humana. Por otra parte, Winckelmann, con muy superior espíritu, había abierto el inmenso cauce de la historia del arte antiguo, y Arteaga sintió más que ningún otro su influencia. Pero con ella se amalgamaron otras muchas y de diversa índole, á las cuales presentaba fácil acceso la rica y variada cultura del Jesuíta castellano, y el conocimiento que poseía de todas las lenguas cultas de Europa; permitiéndole citar oportunamente, y aprovechar en sus originales, lo mismo las obras de Batteux, Voltaire, Marmontel, Diderot y Falconet, que las de Gravina y Milizia, así las de Hutchesson, Adam Smith, Web y Richardson, como el *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las letras humanas y las bellas artes* de Mendelssohn, ó las *Reflexiones* de Hagedorn *sobre la Pintura*, salpicando además su texto de oportunas citas de poetas extranjeros, sin excluir á los que entonces eran más recientes y más preludiaban el advenimiento de las escuelas novísimas, como el suizo

Haller en sus odas, y Klopstock en su *Messiada*[1]. Sin temor puede decirse que el libro de Arteaga nos pone delante de los ojos exactísimamente, aunque en compendio, el estado de la ciencia antes de Kant, con verdaderas adivinaciones de lo futuro. Si el impulso hubiera continuado y el libro de Arteaga hubiese producido sus naturales frutos, sin interrumpirse la comunicación intelectual de nuestros estéticos con los de fuera, la renovación literaria se habría verificado en España más de treinta años antes, y no con un carácter puramente instintivo y romántico, sino con un sentido racional y científico. Por desgracia, la invasión francesa y el cúmulo de desas-

1 ¿Conoció á Lessing? Para mí no tiene duda. Léanse las páginas 46, 47 y 48 de las *Investigaciones*, en que Arteaga refuta las opiniones de Milizia sobre el Laoconte, y se verá un trasunto fiel del libro inmortal del crítico de Hamburgo, así en lo que respecta á negar la supuesta impasibilidad de Laoconte, como en la manera de exponer las diferencias entre la imitación *permanente* de las artes plásticas, y la imitación *sucesiva* de la poesía. Arteaga enseña, copiando á Lessing, que el antiguo escultor, debiendo representar un solo momento en la fisonomía, escogió el de la mayor belleza, y que desnudó á Laoconte de sus ropas sacerdotales *por manifestar mejor el primor del cincel en lo desnudo*, aunque esto fuera contrario á la verosimilitud, porque «el fin de las artes no es copiar exacta y precisamente la belleza individual, sino imitarla con una materia ó instrumento determinado.»

Ahora bien: citando Arteaga con tanta religiosidad á todos sus autores para cosas de mucha menor importancia, ¿por qué no confiesa haber tomado de Lessing ideas tan fundamentales? Yo no puedo atinar más que con una causa: el recelo de desagradar á su amigo Winckelmann, declarándose secuaz de quien tanto le había combatido. De todas maneras, el hecho es curioso y digno de observación.

tres que la acompañaron y siguieron, vino á matar en flor todas las esperanzas de cultura que nos daban los últimos años del siglo XVIII, verificándose en éste, como en todos los estudios, un tan lamentable retroceso, que á los españoles modernos nos ha sido preciso volver á empezarlo todo; y esto sin continuidad, sin tradición y sin plan fijo, errantes entre un fárrago de doctrinas superficialmente conocidas, para alcanzar después de todo un nivel quizá inferior al que alcanzan los buenos libros españoles del tiempo de Carlos III, época, si pobre para el arte, nada perdida ni estéril para la ciencia.

Ni fué el P. Arteaga el único miembro de aquella gloriosa emigración jesuítica, en quien el espectáculo de la dulce Ausonia abrió los ojos á la contemplación de toda belleza artística. Prescindiendo de los Padres Andrés, Eximeno, Requeno, etc., cuyos méritos serán quilatados en otros lugares, aun debe hacerse mención de otros tres estéticos Jesuítas, el P. Joaquín Millas, aragonés, el P. Ceris y Gelabert, valenciano, y el P. Márquez, mejicano.

El P. Joaquín Millas, natural de Zaragoza (1746), misionero en el Paraguay y en el Tucumán, y catedrático de Metafísica en el colegio real de San Pedro de la ciudad de Placencia (en Italia), era un psicologista fervoroso, pero más inclinado, como Arteaga, á los principios de la escuela escocesa que á los de Condillac. Para él, la observación del hombre *(hominis contemplatio)* era el fundamento de la filosofía; y no tenía reparo en

aceptar la duda cartesiana y patrocinar el método analítico. De estas sus tendencias eclécticas dió larga muestra en su *Introductio ad metaphysicas disciplinas* (1798), y en varios escritos de índole principalmente estética. El más importante es el que lleva por título *Del único principio que despierta y forma la razón, el buen gusto y la virtud en la educación literaria*[1]. Esta obra, que sólo concemos por breves extractos, y que mereció los elogios de Tiraboschi en el tomo XXXV de los *Diarios* de Módena, tiene el alto objeto de *educar armónicamente todas las facultades del espíritu*, tomando por criterio la *íntima observación de sus facultades* y *el enlace entre la mente y el corazón humano*. El segundo tomo se ocupa muy especialmente en el examen de la literatura griega, que el autor prefería á la latina, por motivos muy semejantes á los que universalmente recibe la crítica moderna. Con no menor acierto discurre sobre la influencia de la filosofía en el arte heleno. Ni dedica menos atención á los italianos, elogiando á Boccacio por haberse separado de la monotonía petrarquista, y estudiando atentamente las causas de la decadencia de aquella literatura. En la segunda parte de su libro se manifiesta inclinado á la teoría del arte *docente*. Publicó además un tratadillo de *Armonía General*

1 La primera parte se imprimió en Mantua, 1786, dividida en dos tomos, el primero de 236 págs., y el segundo de 280. La segunda parte en Bolonia, 1788 (283 págs., 8.º mayor), y en gran parte es una refutación del *Emilio* de Rousseau. (Vide Latassa, *Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses.*)

de las Bellas Artes[1], inculcando el principio de la *sobria regularidad*, y mostrando en ejemplos de Virgilio la poesía como pintura y la poesía como música. Azara gustaba mucho de este libro.

Todavía hemos sido menos afortunados en nuestras pesquisas para indagar el paradero de la obra de Estética, al parecer voluminosa, que compuso el abate Ceris y Gelabert (1743-1795), entre los Árcades *Aglauro Edetano*, con el título de *Espíritu de las Bellas Artes y Letras, ó entretenimientos domésticos..... desaprobando las investigaciones filosóficas de un moderno autor sobre las bellezas ideales prototipas*, tres tomos en 8.°, que el bibliógrafo Fuster[2] da por existentes en su tiempo (1827), en poder de un sobrino del autor. Si, como parece por lo de *investigaciones* y lo de *belleza ideal*, esta obra era una refutación de la de Arteaga, debía de ofrecer algún interés, y quizá su autor se inclinaría al *idealismo objetivo* de los platónicos del Renacimiento italiano. Pero todas éstas no pasan de conjeturas, quizá infundadas, pues todo lo que

1 *Saggio sopra i tre generi di Poesia, in cui Virgilio si acquistò il titolo di Principe, con un confronto dei Greci è degl' Itali poeti.... Mantova, 1785, nella Stamperia di Giuseppe Braglia*, 160 págs., 8.° (Comprende, además de la *Armonía* ya citada, una serie de comparaciones entre Virgilio. Teócrito y Sannázaro como poetas bucólicos; Virgilio, Hesiodo y Luís Alamanni como poetas geórgicos; Homero, Virgilio, Ariosto y el Tasso como poetas épicos.)

—*Discurso sobre los caracteres del estilo poético italiano*. (Verona, 48 págs., 8.° mayor.—Tirada de 300 ejemplares que costeó el Conde Giulliari.)

2 *Biblioteca Valenciana*, tomo II, pág. 164.

hemos podido hallar sobre este punto es una carta del abate Ceris al Príncipe de la Paz (fecha en Ferrara, 15 de Junio de 1794), solicitando su protección para imprimir el libro de *La razón de la belleza en las nobles artes y en las bellas letras*, «cuyo objeto se reduce á indagar por vías filosóficas cuál sea el objeto de la Imitación en la Pintura, Escultura, Música, Danza y Poesía»[1]. El P. Ceris no carecía de ingenio y de buen gusto literario. Escribió versos castellanos fáciles y graciosos, tradujo las elegías de Tibulo y de Propercio, y dejó manuscrita una disertación sobre la poesía lírica.

De otro Jesuíta, D. Pedro Márquez, á quien volveremos á encontrar entre los ilustradores de la antigua arquitectura, conocemos un dicurso *sobre lo bello en general*, estampado en Madrid (1801), pero, al parecer, tan poco leído, que ni siquîera hace mención de él el diligente Beristain, al tratar de otras obras de su autor en la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*[2]. Este discurso sólo es notable por la confusión de ideas que en él reina. Define la belleza «aquello en que el espíritu se complace», confundiéndola con el agrado, y distingue tres géneros de objetos agradables. Los del olfato, gusto y tacto, que forman la primera clase, no pueden en rigor

1 Archivo central de Alcalá de Henares.—Copia en la colección del Sr. Barbieri.

2 *Sobre lo bello en general. Discurso de D. Pedro Márquez, presbítero, socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, á un amigo.... En la oficina del Diario, año 1801*: 31 páginas.

llamarse bellos, pero pueden espiritualizarse ó *trasmudarse* en objeto del espíritu. Á la segunda clase pertenecen los objetos de la vista y del oído. Á la tercera los que *se perciben inmediatamente por las potencias espirituales sin que sea necesaria la intervención de los sentidos.* Sólo éstos y los anteriores pueden llamarse bellos, porque bello es lo que causa placer al espíritu. En los objetos bellos van siempre unidas las dos cualidades de *verdad* y *bondad.*

Ya se ve cuán lejos está el autor de la teoría de Arteaga, y aun de toda racional Estética. Llega á usar como sinónimos las palabras *belleza*, *verdad* y *bien*, y sobre esta confusión ilógica discurre del modo siguiente: «Lo bello es bueno, *luego los actos de amor y gozo con que la voluntad abraza el bien presente, serán los mismos con que percibirá lo bello.* Es también verdadero; *luego cualquiera de los actos con que el entendimiento conoce las verdades será á propósito para la percepción de lo bello por parte de esta potencia.*» Por ejemplo, las demostraciones matemáticas. ¡Cuán prolífico es el error, y cuán ineludibles sus consecuencias! «Cualquiera de los actos del entendimiento (prosigue), puede concurrir á la percepción de la belleza, con tal que en ellos se presente á la voluntad el objeto bello como bueno y como verdadero.... Basta una simple aprensión de que el objeto es conforme á lo bueno y verdadero, y aun basta muchas veces aquello que llamamos instinto.... Los objetos, para ser bellos, han de conformarse á los principios de

bondad y de verdad.... Las formas perfectas que el arte ó la naturaleza presentan á nuestros ojos, en tanto son bellas, en cuanto, pasando sus ideas por los órganos, y llegando á nuestro espíritu, éste, con las acciones de sus potencias, reconoce en ellas las cualidades de verdad y belleza, conformes á las leyes de la naturaleza y del arte.»

El espíritu es sólo quien goza el placer de la belleza. La percepción de ésta es de dos modos, interna y externa. Es interna la que proviene *de los principios que nos son innatos*, ó que influyen en nosotros, *sin que precedan discursos ni raciocinios formados.*

En las últimas páginas de su discurso parece como que el P. Márquez vuelve sobre sí, y comprende que en la belleza debe de haber cierta *incógnita cualidad*, independiente de la verdad y del bien. Esta *incógnita* cualidad la busca en la regularidad, en la novedad, etc., y no encontrándose satisfecho con ninguna de estas explicaciones, acaba por referirla *á la perfección, que se muestra como nueva*, de uno de dos modos: ó presentando sucesivamente sus cualidades, ó reconociéndolas el espíritu unas después de otras. «La *perfección* y *novedad* del objeto perfecto, y el movimiento del espíritu hacia lo agradable, son los dos requisitos necesarios en el asunto de la percepción de la belleza, cualquiera que ésta sea.»

El discurso termina con estas palabras, que parecen arrancadas de un diálogo de Platón: «Felices, por tanto, llamemos desde ahora á los que

sepan gustar, no de los objetos puramente sensibles, sino de los que, aunque sea por la vista y oído, comunican su verdadera belleza; pero más felices los que sepan hallar placer en los objetos espiritualizados, y tanto más cuanto estos objetos se acerquen más á la fuente y origen de la verdad y del bien, puesto que en razón de lo que posean ó participen de estas cualidades, se hallarán constituídos en mayor y más alto grado de belleza, hasta llegar al infinito.»

Antítesis perfecta de este discurso archi-idealista y ontologista es la *Disertación sobre la belleza ideal de la Pintura: su autor D. Guillermo Lameyra* [1], publicada en 1790. El autor, en son de ilustrar y comentar á Mengs, le impugna en sentido sensualista análogo al de Azara. «Que exista la belleza ideal, no puede asegurarse, porque no la hay fuera de la mente,... Si existiese en alguna obra humana, ya no sería ideal, puesto que, copiándola, se adquiere la manera de obrar en las artes con belleza, y entonces sería demostrable, tendría reglas, y, en fin, no sería abstracta.... La belleza ideal no es otra cosa que la buena elección de partes entre las varias que ofrece la naturaleza, para formar una cosa (si no perfecta) que tenga menos imperfecciones que las que muestran por lo general las obras de los artífices.... La belleza ideal en pintores y escultores no es otra cosa que una noción intelectual para *elegir* lo más perfecto de la Naturaleza.

1 En 4.°, 32 páginas. Madrid, por Ortega é hijos de Ibarra, 1790.

Por tanto, es más electiva que ideal: es ideal en cuanto al entendimiento del artífice, y electiva en cuanto á la forma de la obra.... Una obra bella tendrá tanto de ideal cuanto tuviere de electiva. Pues si el artífice consiguió *formar en su mente* la proporción del todo con sus partes en el dibujo, la belleza del colorido, la gracia en la actitud, la expresión en cada figura según el carácter que representa, también le ministró la naturaleza modelos que le ayudasen á formar la idea, y materia donde pudiese imprimir los entusiasmos de su imaginación; le contribuyeron los tres reinos, animal, vegetal y mineral, conceptos con que adornase y explicase sus pensamientos; últimamente, *le dieron la principal noción de la belleza.*»

En suma: Lameyra es partidario del sistema de la selección ó depuración de las formas, y no admite más que una *belleza ideal electiva*, que él define «operación del entendimiento, noción intelectual para elegir lo más perfecto en la naturaleza».

Sobre éste discurso se publicaron unas ingeniosas observaciones en el *Memorial Literario*, excelente periódico de entonces. Para probar que «la belleza ideal no es vanidad aérea, ilusión fantástica ó sueño de calenturiento», como el autor de la disertación pretendía, hacen notar los redactores que «la perfección elegida de la naturaleza por un acto del entendimiento, sea la belleza elegida, ó, lo que es lo mismo, belleza ideal, *puesto que es idea de la belleza que existe en*

el entendimiento, abstraída de la naturaleza sensible.»

Al movimiento de la cultura estética excitado por estas producciones originales de muy desigual mérito, se juntaban las versiones, bastante frecuentes, de los más notables trabajos de la antigüedad y de las naciones extrañas sobre la teoría y razón filosófica del arte. Mencionaré algunos, sin la pretensión de enumerarlos todos.

El libro atribuído al maestro de la Reina Zenobia *sobre lo sublime*, ó más bien *sobre lo elevado*, no había merecido de ninguno de nuestros helenistas del buen tiempo que le trasladasen á lengua castellana. Al fin apareció en una pésima y descuidada versión, impresa en Madrid en 1770 por D. Manuel Pérez Valderrábano, profesor moralista de Palencia, ó más bien por don Domingo Largo, natural de Rioseco y canónigo palentino, el cual, así en ésta como en otras obras suyas (v. gr., en su perverso poema *Angelomaquia ó caída de Luzbel)*, gustó por buenos respetos de disfrazarse con el nombre de Valderrábano, que era un estudiantón, paje ó fámulo suyo. Bien hizo el bueno del canónigo en no dar la cara, porque realmente su libro no es traducción de Longino, sino de Boileau, y él mismo confiesa que no se le ocurrió mirar el texto griego (ó más bien la imperfecta versión latina de Tolio) hasta que tenía concluído su trabajo; y por más que jure y perjure que le enmendó después en muchas cosas hasta el punto de rehacerle, basta comparar ambos traslados, francés y

castellano, para convencerse de que son uno mismo con palabras diferentes. Valderrábano, ó sea el canónigo Largo, tenía un conocimiento muy superficial de la lengua griega, y era incapaz de traducir el texto de un retórico tan erizado de dificultades como Longino. Cuantos defectos de inteligencia del original hay en Boileau, han pasado punto por punto á Valderrábano, y además los versos castellanos en que quiere traducir los ejemplos de Longino son de lo más infeliz que puede verse. De algunos de ellos se aprovechó con poco escrúpulo y peor gusto don Agustín García de Arrieta, que en 1803 volvió á traducir por tabla *Lo Sublime* de Longino, ó sea de Boileau, incorporándole en el tomo VII de su versión aumentada de los *Principios Filosóficos de Literatura* del abate Batteux. Este Longino todavía es inferior al de Valderrábano. Siquiera éste sabía el castellano, que había mamado en la leche; pero Arrieta le había olvidado de todo punto, y llena su traducción de los barbarismos más enormes, hablando, v. gr., de *pensamientos «lurdos»* (lourds), y otras cosas á este tenor.

Así y todo, el libro de Longino se leía mucho en las aulas de Retórica, y no faltó quien tratase de refundirle (á pesar de su corto volumen) para mayor comodidad de los estudiantes. Hízolo el P. Basilio Bogiero, de las Escuelas Pías de Zaragoza, más célebre por su heroica muerte que por sus versos infelices y prosaicos, aunque en su tiempo se los celebraron mucho. El P. Bogiero publicó en 1782 el *Tratado de lo sublime, que*

compuso el filósofo Longino, secretario de Cenobia, reyna de Palmira. Tampoco este tratado es el de Longino, sino el de Boileau, á quien sigue hasta en la división, completamente arbitraria, de los capítulos, si bien extractándolos y reduciéndolos todos á mucho menor espacio: los ejemplos están traducidos en prosa castellana.

Todas estas desgraciadas é indirectas versiones nos valieron, al fin, una *directa* y excelente. Hízola uno de los más doctos helenistas del primer tercio de nuestro siglo, el cura de Medina Sidonia, D. Miguel José Moreno, y ha permanecido inédita hasta nuestros días, aunque mereció grandes elogios de Martínez de la Rosa y D. Juan Nicasio Gallego. Al fin la *Sociedad de Bibliófilos Andaluces* ha tenido el buen acuerdo de imprimirla [1]. Es trabajo notabilísimo, dada su época, y hoy mismo puede sacarse de él no poco provecho. Moreno, que sabía perfectamente el griego y tradujo con mucha valentía en octavas reales algunos cantos de la *Iliada*, se había preparado con toda formalidad para su tarea, dejando á un lado el infiel *rifacimento* de Boileau, y yéndose derecho al texto original, del cual vió y cotejó cuantas ediciones pudo, para notar las variantes y elegir entre ellas, fijándose especialmente en la de Juan Hudson (1710), en la de Zacarías Peark (1724), en la de Samuel

1 *Tratado de la sublimidad, traducido fielmente del griego de Dionisio Casio Longino, por D. Miguel José Moreno.*—Sevilla, Imprenta y librería española y extranjera de D. Rafael Tarascó, 1881, 4.º



Moro (1769), pero no pudo haber á las manos, y bien se lamenta de ello, la de C. Enrique Heinck, que era la mejor publicada hasta su tiempo. De esta manera entró (como él dice) «en el oscuro y sagrado penetral de Longino», á quien, no sólo tradujo con singular fidelidad, sino que le comentó en una serie de notas filológicas, destinadas las más á poner de manifiesto errores cometidos por Boileau y sus copistas españoles. Fué de los primeros en notar que la obra atribuída á Longino de ninguna suerte podía considerarse como un tratado sobre los rasgos y pensamientos sublimes, sino como una disertación retórica sobre aquel género de estilo apellidado por los antiguos *sublime ó elevado*, en oposición al estilo *medio* y al *ínfimo*. Estimando el opúsculo de Longino por lo que realmente es, quiero decir, por un excelente tratado de la elocución, trató de convertirle en retórica española, añadiendo á cada uno de los capítulos un comentario en que aplica á nuestra literatura los preceptos del retórico alejandrino, con abundante y selecta copia de ejemplos de nuestros prosistas y poetas de los dos siglos de oro, manifestando singular afición á Quevedo, á Lope de Vega y al Dr. Valbuena, lo cual prueba su gusto independiente y español á toda ley, fortificado por el trato y comunicación amistosa que tuvo con D. Bartolomé Gallardo, que le dedicó su *Carta sobre el asonante*. En los modernos le parecía «todo muerto, todo pobreza».

Los editores del *Memorial Literario* insertaron

en el tomo IX [1] de su publicación (1795) un extracto tan extenso del *Tratado de la Belleza*, del P. André, que casi puede considerarse como traducción abreviada.

Para el tomo III las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1804), órgano de la tertulia de Quintana, tradujo del inglés D José Luís Munárriz, el *Ensayo* de Addisson *sobre los placeres de la imaginación* [2]. El mismo Munárriz publicó en cuatro tomos una versión, ó más bien refundición, de las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair, y casi simultáneamente apareció otra de los *Principios de Literatura* de Batteux, hecha por D. Agustín Gracia de Arrieta.

Estas dos obras, publicadas como en competencia, se disputaron el favor de los principales bandos ó parcialidades en que nuestra literatura se dividía á principios de este siglo, promoviendo acres y encarnizadas polémicas, no tanto por el respectivo valor de sus doctrinas estéticas (de las cuales ya en la introducción de este volumen queda dicho lo bastante), como por las notas, escolios y aditamentos que cada traductor puso á su versión, valiéndose, ya de sus propios estudios, ya, con más frecuencia, de la pluma de sus amigos. Estas adiciones se referían á la literatura española, distinguiéndose (como veremos en sazón más oportuna) las de Arrieta por su espíritu de benevolencia hacia la antigua poesía

[1] Páginas 27 y 55.
[2] Tomo III, páginas 27, 82 y 159.

española, y las de Munárriz por cierta petulante desestimación de ella, á lo menos en autores y obras del siglo XVI, tenidas hasta entonces por modelos intachables de gusto. *Inde irae*. El grupo que acaudillaban Quintana y Cienfuegos, y que venía á ser la última evolución de la escuela salmantina informada ya de un poderoso espíritu enciclopedista y revolucionario, tomó por bandera las *Lecciones de Blair*, en cuyos suplementos el mismo Quintana y el mismo Cienfuegos, y además Sánchez Barbero y otros, habían puesto la mano. Los adversarios de Quintana, es decir, el grupo acaudillado por Moratín el hijo, se dieron, por espíritu de contradicción, á patrocinar al infeliz traductor del Batteux, pero sin ayudarle con otro más positivo servicio que con decir pestes de la traducción de Blair, que ciertamente las merecía todas, ni más ni menos que la de su rival, pudiendo tenerse una y otra por pésimas entre las malas de aquel siglo. El traductor de Batteux, por ejemplo, interpreta *le ramage des oiseaux* «el ramaje de los pájaros», y el *qu'il mourût* de Corneille le traduce de esta manera inverosímil y elíptica: «Murió» (1). El traductor del Blair era hombre de más letras que su competidor, y no incurre en tan garrafales desatinos; pero sabía tan medianamente la lengua de que traducía, que llega á escribir frases sin sentido, como ésta: «Shakespeare era naturalmente instruído»; y otras cosas las deja tan en inglés como se estaban, v. gr., *los tensos de los verbos*. Debemos advertir, sin embargo, que muchos de los

neologismos censurados en las *Lecciones* del Blair castellano por Moratín y sus amigos, han quedado después en el vocabulario de la crítica artística, y eran pintorescos y necesarios; v. gr.: «estilo substancial ó jugoso», «manera poética», «cultivar el pensamiento», y otras por el estilo. Nuestros puristas de fin del siglo pasado exageraban el espíritu de reacción, empobreciendo la lengua en son de purificarla.

De todas maneras, ambas traducciones están muy mal hechas, y debieron de ser pésima escuela para el gusto y el oído de la juventud española, cuando una y otra penetraron en la enseñanza, donde logró más popularidad la de Blair, por ser de menor bulto y de mejores condiciones didácticas [1]. El Consejo de Castilla la señaló por texto único en las cátedras de Humanidades, y así siguió estudiándose y reimprimiéndose, hasta que en 1827 publicó Hermosilla su *Arte de hablar*, calcado también en no pequeña parte sobre las doctrinas del profesor escocés. Con la sustitución de Blair por Hermosilla, ganó algo la pureza de la lengua, pero no ciertamente la educación estética de los españoles, puesto que el libro de Blair, por cualquier lado que se le considere, descubre una crítica mucho más elevada é independiente que la de Hermosilla, y

1 La primera edición del Blair es de 1798, pero se ha reimpreso muchas veces. Tengo á la vista la de 1816 (Madrid, por Ibarra), que consta, como todas las anteriores, de cuatro tomos en 8.° Debe advertirse que en todas ellas se notan curiosas variantes. Las encabeza la Vida de Hugo Blair y una advertencia del traductor.

una preocupación de los problemas de estética, para los cuales el *Arte de hablar* es casi de todo punto extraño ó indiferente. Blair procedía con el criterio espiritualista de la escuela escocesa, al paso que el empirismo grosero de Hermosilla pasaba de sensualista y llegaba á rayar en materialismo utilitario, más ó menos disimulado; el cual en la preceptiva literaria tenía que traducirse por un estéril y enfadoso mecanismo, sin sombra de aspiración ideal, pegado á la letra de las composiciones, sin percibir nunca su alma y sentido. No así Blair, que tan largo espacio concede á las cuestiones generales del gusto y de la belleza, y que en la misma manera de entender los ejemplos de la antigüedad y las máximas de los retóricos antiguos, muestra la libertad característica del genio inglés, no dejando de notarse en él tampoco ciertos vagos anuncios de romanticismo, sostenidos por la admiración que sentía respecto de los falsos poemas ossiánicos de su amigo Mac-Pherson.

Así se explica el curioso fenómeno de que todos los espíritus que en España manifestaban alguna propensión á dar mayor ensanche y elevación al pensamiento poético y mayor libertad á las formas líricas, fuesen apasionados partidarios de Blair: así Cienfuegos, Quintana y hasta cierto punto Lista. En este punto no ha de negarse que fué benéfica la influencia de Blair, y muy meritoria la tarea de su traductor. Yo dudo mucho que los tratados de Retórica que corren hoy en nuestras aulas elementales valgan lo que el Blair,

ni con mucho, á pesar de la total renovación de la ciencia estética, de la cual estos preceptistas menudos no suelen darse por enterados.

El *Batteux* castellano no se imprimió más que una vez [1], y consta de nueve voluminosos tomos en cuarto, ocupando por lo menos doble espacio que el texto francés. Es realmente una compilación ó masa indigesta de muchos tratados y fragmentos, bajo cuya mole casi desaparece el pobre autor original. Pero esta compilación tuvo también su utilidad relativa, y mediante ella se hicieron familiares á nuestros críticos, no sólo los tratados de Longino y Dionisio de Halicarnaso (pésimamente traducidos por cierto), sino largos pedazos del *Curso de literatura* de La Harpe, de la Poética de Marmontel, de las paradojas de Fontenelle y La Motte, de los artículos literarios de la Enciclopedia, y hasta de las obras de Sulzer y otros estéticos alemanes. Además, el *Tratado de las Bellas Artes reducidas á un principio*, que forma el primer volumen del Batteux castellano, tiene un carácter de teoría y de sistema y un grado de elaboración científica, á que no alcanzan las indicaciones sueltas de las primeras lec-

1 *Principios filosóficos de la Literatura, ó curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras, Traducida al castellano, é ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la Literatura española, por D. Agustín García de Arrieta.* Madrid, imprenta de Sancha, 1797-1805.

En las *Variedades*, etc. (tomo v), pág. 101, puede leerse una sangrienta crítica de Munárriz contra el traductor de Batteux.

ciones de Blair. El traductor se ha permitido, de vez en cuando, ingerir algunas notas en sentido un poco más idealista que el del original. Así, v. gr., leemos en una de ellas que «el ingenio humano, aun procediendo por el camino de la imitación, se aproxima en cierto modo á la inteligencia del Supremo Genio *(sic)*, creador de todos los seres, y llega á ser como un creador segundo». En otra quiere probar contra Arteaga, y reproduciendo ideas de Mendelssohn, que «en la Naturaleza los objetos imitables son los que excitan las ideas de la unidad, de la variedad, de la simetría y de la perfección...., y por consiguiente que las Bellas Artes y las Bellas Letras tienen por objeto de imitación *la belleza y la bondad*, consistiendo su carácter y esencia en la expresión sensible de la perfección». Y por cierto que no lo prueba ni hace más que enredarse en un laberinto de palabras, como hace todo el que juega con ideas cuyo valor desconoce. En otra parte se rebela contra las abstracciones metafísicas: «En las cosas que penden del sentimiento y de la observación (como la belleza) es mejor observarlas y sentirlas que quererlas definir y reducir á principios.» ¿Quién podrá atar cabos con tan incoherente comentador? Uno de los raros casos en que acierta es al defender contra Batteux (que está confuso en este punto) la poesía en prosa: «Concedemos á nuestro autor que la medida y la armonía son el colorido de la poesía; mas no son, por eso, la poesía esencial, es decir, la imitación de la naturaleza, la cual

puede hacerse sin versificación: la verdadera poesía es poesía de cosas [1]. »

Finalmente, y para no hacer interminable, á poca costa, esta enumeración de traducciones, cerraremos el catálogo con la más importante de todas ellas, la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, obra célebre de Edmundo Burke, trasladada del inglés con mucha fidelidad y acierto por el catedrático de Leyes de la Universidad de Alcalá, D. Juan de la Dehesa [2], el cual la antepuso un prólogo muy discreto, para defender á Burke de algunos reparos de Blair.

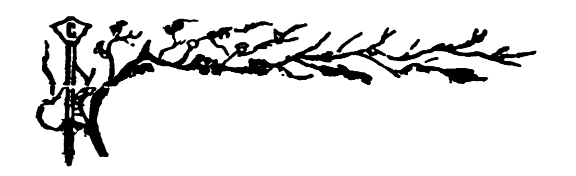
De todo lo expuesto resulta que cuantas ideas había puesto en circulación la naciente estética del siglo XVIII, otras tantas eran familiares á nuestros críticos al alborear el siglo XIX, acrecen-

1 De Sulzer copia (tomo III, pág. 317 y sig.) unas *Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia, y sus varias formas.* Sulzer no rechaza ni lo que pudiéramos llamar el *lirismo cómico*, es decir, la creación de gigantescas caricaturas, ni mucho menos la comedia seria ó sentimental. Para él la comedia no es exclusivamente la representación de lo ridículo, sino la representación de los lados y aspectos no trágicos de la vida, inclusos los virtuosos y nobles. « La Naturaleza (dice) no conoce esos límites entre la comedia y la tragedia: estos géneros no se distinguen en la esencia, sino en los grados. » Los *Elementos de literatura* de Marmontel están embutidos, casi al pie de la letra, en diversos capítulos de la obra, sin que Arrieta se dé por entendido de la discordancia profunda que ofrecen con los principios de Batteux.

2 *Indagación filosófica, etc...., Con licencia, en Alcalá, en la oficina de la Real Universidad. Año de 1807.* 4.°, 14 hs. prels. + 242 págs. + 3 de índice y una de erratas.

tadas, además, por la labor propia de algunos espíritus superiores, especialmente el de Arteaga. Veamos ahora de qué suerte estas concepciones generales, cada día más precisas y menos imperfectas, influyeron en la disciplina particular de cada una de las artes, comenzando, como hasta ahora lo hemos venido haciendo, por el arte literario, mucho más abierto siempre al contagio de las teorías y más susceptible de ser informado por ideas filosóficas.





CAPÍTULO II.

DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (REINADOS DE FELIPE V Y FERNANDO VI). —PRIMERAS TENTATIVAS DE INTRODUCCIÓN DEL GUSTO FRANCÉS. —FUNDACIÓN Y PRIMEROS TRABAJOS DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.—OPINIONES DEL P. FEIJÓO SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA. —EL «DIARIO DE LOS LITERATOS».— APARICIÓN DE LA POÉTICA DE LUZÁN.—CONTROVERSIA DE LUZÁN CON EL «DIARIO DE LOS LITERATOS».—OTRAS OBRAS POSTERIORES DE LUZÁN: SUS «MEMORIAS LITERARIAS DE PARÍS».—LOS REFORMADORES DEL GUSTO Y PARTIDARIOS DE LA POÉTICA CLÁSICA.—RESISTENCIA QUE ENCUENTRAN, NUNCA APAGADA DEL TODO DURANTE EL SIGLO XVIII. —NASARRE Y SU PRÓLOGO Á LAS COMEDIAS DE CERVANTES.—RÉPLICAS DE ZAVALETA, NIETO MOLINA, MARUJÁN Y OTROS.—DISCURSOS DE MONTIANO Y LUYANDO SOBRE LAS TRAGEDIAS ESPAÑOLAS: IMPUGNACIONES QUE PROMUEVEN.—«ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA» DE VELÁZQUEZ.—LA «ACADEMIA DEL BUEN GUSTO»: PORCEL.—LOS REFORMADORES DE LA PROSA Y LOS ERUDITOS LITERARIOS: MAYANS, SARMIENTO, ISLA, SÁNCHEZ, ETC.: CARÁCTER MÁS NACIONAL DE SUS ESCRITOS.

Bien puede afirmarse, sin recelo de paradoja, que no fué el cambio de dinastía en España el hecho que determinó de una manera más eficaz el cambio profundísimo verificado en nuestros hábitos y gustos literarios durante la centuria próxima pasada, y que el mismo hecho se hubiera realizado más ó

menos pronto, con mayor ó menor intensidad, aunque la dinastía de Austria ú otra cualquiera distinta de la francesa hubiese dominado en España. No fué una moda cortesana, frívola y pasajera la que trajo triunfantes las nuevas ideas críticas : fué un movimiento común á toda Europa en el siglo XVIII, y del cual no se salvaron ni Italia, ni Inglaterra, ni Alemania, donde no existían las razones políticas que parecieron favorecerle en España. Desde mediados del siglo XVII, había comenzado á afrancesarse la literatura inglesa, quizá la más original é independiente de todas las literaturas modernas. Los poetas cómicos de la restauración quieren ser, á su manera ruda y cínica, imitadores de Molière, y en la tragedia y en la crítica dramática Dryden intenta combinar la regularidad francesa con algo del movimiento y animación del antiguo drama nacional. Todavía en esta primera adaptación del gusto francés se nota el sabor acre y duro del terruño donde se implanta; pero una generación más adelante, cuando al desorden y á la licencia suceden el orden y la rígida disciplina, así moral como literaria, los poetas del tiempo de la reina Ana y hasta los *ensayistas* y moralistas (que son lo más independiente y característico de la literatura de esta época), intentan modelar su gusto á ejemplo del de sus vecinos del estrecho, y así Pope rehace la Poética de Boileau, é imita su famoso poema heroi-cómico, y Addisson se somete á la monótona y abstracta regularidad trágica en Catón, y hasta los predicadores, así de

la iglesia oficial como presbiterianos y disidentes, alardean de pisar las huellas de Massillon y de Bossuet, en cuanto lo consiente la sequedad del dogma protestante. Verdad es que si Inglaterra recibe mucho de Francia á principios del siglo XVIII, no es menos lo que la da y comunica, especialmente en el terreno especulativo y científico, verificándose así por primera vez un cambio de ideas entre aquellos dos grandes pueblos. Pero ya lo he dicho: la influencia de Inglaterra en Francia durante ese período es científica, filosófica y religiosa, ó más bien irreligiosa: la influencia de Francia en Inglaterra es de todo punto literaria. Por mucho que sea lo que Voltaire tomó de Swift, de Prior y de otros humoristas, y por muy positiva que parezca la influencia ejercida por la novela de Richardson en las teorías de Diderot, y por la poesía descriptiva y familiar de los ingleses en no pocos escritores de fines del siglo, no puede negarse que el sentido de la crítica dominante en Inglaterra por más de una centuria, tal como podemos estudiarle en Addisson, en Pope, en Blair y en tantos otros, era el sentido de la crítica francesa de la era de Luís XIV, aunque muy nacionalizada á veces y discretamente hermanada con la admiración fervorosa por Milton y otros clásicos indígenas formados en la escuela de los latinos é italianos, y con ciertas concesiones al genio de Shakespeare, que nunca vió del todo derribadas ni abatidas sus aras.

En Alemania, donde no había los mismos elementos de resistencia que en Inglaterra, por faltar

la conciencia nacional en medio del fraccionamiento y desmembración de tantos Estados pequeños y débiles, el triunfo de la escuela francesa tenía que ser completo, y ciertamente lo fué hasta los días de Lèssing. Perdida y olvidada de todo punto la gloriosa tradición de la literatura germánica de la Edad Media, y no habiendo producido el siglo XVI más creación propiamente germánica que el protestantismo, había habido verdadera solución de continuidad en el espíritu alemán después de la guerra de treinta años, imponiéndose con despótico señorío, no sólo el gusto francés, sino la misma lengua francesa, empleada en obras eminentes por espíritus tan grandes y tan germánicos como Leibnitz, el cual, no obstante, figuró, lo mismo que Cristiano Thomasius, entre los apologistas de la lengua nativa. De Federico el Grande, sabido es con qué desdén miraba la poesía alemana, y con qué fervor buscaba los aplausos de París, y mayormente los de Voltaire, componiendo en lengua francesa, no ya sólolos detestables é infinitos versos que son el lado cómico de su gran figura, sino sus monumentales libros de historia, de arte militar y de política. Otros no llegaban á tanto como aquel rey, protector asiduo de cuanto abate ó filosofante francés obscuro iba á llamar á las puertas de la Academia de Berlín; pero aunque escribieran en alemán, y algunos como verdaderos clásicos, bien mostraban en su sistema literario y en el total de la composición la escuela en que se habían formado. Así, por gran-

des que sean el ingenio, la gracia y la ligereza nativa del autor de *Don Silvio*, de *Agathon*, de *Los Abderitanos* y de tantas otras composiciones fáciles y risueñas, nadie puede negar que Wieland es un Voltaire alemán, con más fantasía que su modelo, pero con intención y trascendencia harto menores. Grande es, sin duda, la originalidad del ingenio germánico, pero hasta para conquistar su independencia tuvo que acudir por armas á los arsenales de Diderot y de otros franceses, tan admirados por Lessing y por Goethe.

Si esto acontecía en las razas septentrionales, apartadas siempre de la corriente francesa por tan hondas antipatías, ¿qué no había de suceder en los países latinos, los cuales, por largo período de la Edad Media, habían tenido una literatura común, cuyo centro estaba en Francia? Un fenómeno semejante vuelve á verificarse en el siglo XVIII. Quien lee á Algarotti, á Bettinelli, á Cesarotti, cree leer prosa francesa con palabras italianas. En tales escritores el galicismo de ideas y de palabras llega á ser escandaloso, y ha sido preciso todo el enérgico esfuerzo de reacción que á fines del siglo XVIII iniciaron Parini y Monti para borrar tales manchas del noble rostro de la más bella de las lenguas modernas. Goldoni, cuando no hace profesión de veneciano y no escribe en dialecto y no copia las costumbres de su pueblo natal, es un Molière menos poético que su modelo, y llegó á escribir una comedia de las mejores suyas en la lengua de Francia, que él en los últimos años llamaba su verdadera pa-

tria. Más original fué Metastasio, porque á ello le convidaba el género lírico-dramático que cultivó, exento hasta cierto punto de la servidumbre de las reglas; pero en las trazas y en los planes, ya que no en el estilo, se ajustó bastante á la regularidad raciniana, si bien en la teoría no dejó de mostrarse inclinado á ciertas novedades con leve sabor de románticas. Pero era tal la tiranía del espíritu del siglo, que hasta los más feroces *miso-galos*, cuyo prototipo fué Alfieri, al paso que se pasaban la vida maldiciendo de los franceses y de su influencia en Italia, y de la corrupción de la lengua toscana, se mostraban luego al escribir tan franceses como el que más, en cosas harto más substanciales que un vocablo ó una construcción impura. Así, nadie duda hoy que con todas sus generosas pretensiones de constituir un teatro nacional y de legítima estirpe clásica, la tragedia de Alfieri es una hijuela de la tragedia francesa, con la desventaja de ser menos poética, menos variada y menos humana, consistiendo todas las innovaciones (generalmente desgraciadas) del férreo poeta de Asti en haber empobrecido, hasta dejarla en los huesos, una forma poética ya de suyo poco amplia y poco libre.

No tenemos que avergonzarnos, pues, los españoles de haber recibido, quizá en menor grado que otros pueblos, un influjo que, en el estado de postración y abatimiento á que habían llegado nuestras letras, no podía menos de ser beneficioso, y que, por otra parte, venía á ser el desquite del que nosotros habíamos ejerci-

do en Francia desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII. Con el advenimiento de Felipe V, ó sin él, el resultado hubiera sido el mismo, puesto que obedecíamos á una ley general de la cultura europea, que en diferentes siglos da á diferentes pueblos el carácter y la fuerza de iniciadores, sin que esto implique baldón para el influído, sino únicamente comunión intelectual, útil y fecunda, que trueca unas por otras las ideas, como cambia el comercio los frutos de la tierra y los de la industria.

Se ha exagerado el desconocimiento de la literatura francesa por los que le suponen absoluto y general durante el siglo XVII. Es cierto que entonces éramos nosotros los influyentes y los franceses los influídos; pero aunque no los tomásemos por guías y maestros, no faltaba quien los leyese. Lope de Vega sabía algo de francés, y cita con grande elogio á Ronsard (*Ronsardo,* como él dice) y á Desportes, concediendo al primero (jefe de la pléyade francesa del siglo XVI) un valor en su literatura semejante al del Petrarca en Italia y al de Garci-Lasso en España, juicio confirmado por la crítica moderna, que por boca de Sainte-Beuve y de los críticos románticos, y hoy de los poetas parnasistas, ha vuelto á levantar las aras de Ronsard, tan maltratado por Boileau y otros espíritus exactos y prosaicos, aclamando al poeta de Vendôme verdadero maestro de ritmo y de estilo poético. Tampoco eran desconocidos en la España del siglo XVII ciertos libros ascéticos franceses, tales como la

Philotea ó *Introducción á la vida devota* de San Francisco de Sales, puesta en castellano, con escasa fidelidad por cierto, nada menos que por D. Francisco de Quevedo. El mismo Quevedo cita varias veces á Montaigne (á quien llama *Miguel de Montaña)*, de cuyos ensayos hay una traducción manuscrita del mismo siglo XVII. Además de Montaigne, se abrieron camino por el Pirineo otros moralistas, y sería curioso averiguar, concordando fechas, si las semejanzas que se advierten entre ciertos pensamientos del ingeniosísimo Padre Baltasar Gracián (tan estimado hoy mismo por los extranjeros) y otros de las *Máximas de La-Rochefoucauld*, de los *Caracteres de La-Bruyère*, etc., son originalmente de procedencia francesa ó española; averiguación en que no puedo detenerme ahora. Conforme el siglo XVII avanza, comienzan á ser menos raras las citas y aun las traducciones de obras francesas, algunas de ellas clásicas y celebérrimas. Diamante restituye á España el *Cid* de Corneille con el título de *El Honrador de su padre*. Acompañando á la comedia de Calderón *Hado y divisa*, se representó en el Retiro el 3 de Marzo de 1680 un entremés ó farsa intitulada *El labrador gentil-hombre*, que viene á ser, como su ignorado autor lo confiesa, una imitación de la principal escena del *Bourgeois gentil-homme* de Molière, estrenado diez años antes. No entraremos aquí en la cuestión del *Heraclio* y de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, en la cual, si todas las probabilidades morales están de parte de Calde-

rón, los datos cronológicos conocidos hasta ahora favorecen á la originalidad de Corneille. En tiempo de Carlos II se publicó también una traducción del *Artamenes* ó *Gran Ciro*, de mademoiselle de Scudéry, así como á principios de aquel siglo las historias trágicas de Bandello habíansido puestas en castellano, no del original, sino de la traducción ó arreglo francés de Belleforest, lo mismo que aconteció en Inglaterra. Pudiéramos ir rastreando algunos otros indicios, pero quizá el más elocuente de todos sea el haber llegado el conocimiento de la lengua francesa hasta nuestras apartadas posesiones de América, como lo patentiza el hecho de haberse representado en Lima, antes de 1710, una imitación de la *Rodoguna* de Corneille, y un entremés calcado sobre *Las Mujeres Sabias* de Molière, obras una y otra del famoso polígrafo D. Pedro de Peralta Barnuevo. Verdad es que Peralta Barnuevo era un hombre excepcional, á quien el P. Feijóo cita como verdadero monstruo de erudición.

Estas obras de Peralta Barnuevo (aun sin contar con *El Honrador* de Diamante) nos autorizan para separarnos del vulgar sentir que pone la primera aparición del drama francés entre nosotros en el *Cinna*, traducido en variedad de metros (y no destinado á la representación) por el marqués de San Juan D. Francisco de Pizarro y Piccolomini, en 1713; traducción algo descuidada, aunque literal con exceso, y, en suma, obra de buen estudio. Por de pronto tuvo pocos imitadores, pero fué bastante apreciada, y re-

impresa en 1731. En el Teatro seguía dominando la antigua escuela nacional, sostenida por algunos poetas de no vulgares dotes, como Zamora, Fernández de León, Cañizares. Pero ya en ellos mismos, y aun contra su voluntad (si bien se repara), empiezan á notarse como síntomas de algo nuevo, y una tendencia que no va hacia la comedia francesa, pero que en algunos puntos pudiera, sin grande esfuerzo, darse la mano con ella. Pero entiéndase bien que aun esta tendencia no la reciben Zamora y Cañizares del teatro francés, sino de ciertos géneros del teatro indígena, tenidos hasta entonces por inferiores y secundarios. La llamada *comedia de figurón*, por más que no pueda calificarse de verdadera comedia de carácter, sino de *comedia de caricaturas* groseramente abultadas, y por más que se despeñe á la continua en los abismos de la ínfima farsa, no está tan lejana, como parece, de las farsas de Molière, y revela como ellas cierto espíritu de observación moral, que en algunos pasos del teatro de Zamora y Cañizares llega á convertirse en espíritu cómico de buena ley, el cual produce algo más que una risa pasajera. Por eso los más intolerantes reformadores del gusto en el siglo XVIII solían tratar con cierta indulgencia á estos poetas, perdonándoles sus infinitos plagios del teatro de Lope y sus sucesores, y sus dramas heroicos y caballerescos, en gracia de estas caricaturas ó figurones, que se ajustaban más al gusto prosaico, dominador tiránico de nuestras letras en el siglo XVIII. Por eso no es caso infrecuente encon-

trar salvados de la proscripción general que cayó sobre nuestro antiguo y maravilloso teatro, *El Hechizado por fuerza*, *El Dómine Lucas*, etc., no tanto por su gracia indisputable, cuanto por ser rudo esbozo de la comedia de costumbres sin ideal y sin grandeza, única que aquellos preceptistas admitían y preconizaban.

Cañizares, por más que en todo descienda de los antiguos maestros á quienes saqueaba sin pudor ni escrúpulo alguno, tuvo la veleidad de mostrar una vez á su auditorio lo que eran las comedias *según el francés estilo,* y con esta mira hizo antes de 1716 una extrañísima imitación de la *Ifigenia* de Racine, añadiéndola un par de graciosos que alternan familiarmente con Aquiles y Agamenón. No menos absurda es otra imitación, que más adelante hizo del *Temístocles* de Metastasio, convirtiéndole en zarzuela con el título de *No hay con la patria venganza y Temístocles en Persia.*

Al lado de estos ensayos de adaptación, prematuros y algo bárbaros, anegados por otra parte en la inmensa corriente de las obras, casi todas malas, algunas medianas y una que otra digna de alabanza relativa que producía en su decrepitud el teatro nacional, comenzaba á aparecer, si bien con escaso séquito y sin llegar nunca á las tablas, alguna que otra traducción directa, fruto de los ocios de tal ó cuál humanista. Así, en 1752, un D. Juan de Trigueros (que se disfrazó con el pseudónimo de *D. Saturio de Iguren)* publicó, traducido en prosa, el *Británico* de Racine, me-

reciendo los elogios de Luzán, Montiano y demás reformadores.

Sólo á quien conozca muy superficialmente nuestra historia literaria del siglo XVIII podrá admirarle que tan poco como esto adelantase el gusto francés en el teatro durante el largo espacio de cincuenta años, y es que, no solamente tenía en contra el gusto popular que antes de la aparición de la *Raquel* de Huerta, jamás quiso tolerar en el teatro ninguno de los fríos engendros trágicos que abortaban los preceptistas, sino que además la nueva escuela dramática, aunque se anunciase con grande estrépito en la esfera de la teoría, se vió por mucho tiempo desvalida de todo amparo y protección oficial, dado que ésta, en el reinado de Fernando VI, no se dirigió de ningún modo á las tragedias ó comedias, según el francés estilo, sino á los pomposos espectáculos de la ópera italiana, que alcanzaron en los teatros reales tal brillantez y magnificencia, que cuando leemos hoy sus descripciones, nos parece asistir á alguna escena de encantamiento, de aquellas de los cuentos persas, árabes ó tártaros. Entonces, y para contrabalancear la influencia de los admiradores exclusivos del gusto de Racine y de Corneille, penetró en España, secundado por todos los prestigios de la música, de la declamación, de la danza y del lujo áulico, un género que por su índole mixta se había librado bastante bien de la tiranía de las Poéticas, como que, teniendo por suyo un mundo ideal y fantástico, país de quimeras y de ensueños, nadie se cuidaba en él de la ve-

rosimilitud moral ni de la verosimilitud material, sino del halago de los oídos y de los ojos. Bajo este aspecto no cabe dudar que la ópera mantuvo en todos los países una verdadera escuela de libertad artística, contraria de todo en todo á las rigideces dominantes. Entonces los *librettos* tenían un carácter verdaderamente literario, y no había en la Europa de 1750 un poeta superior ni igual á Metastasio. Sus óperas, que no podían recomendarse ciertamente por el profundo estudio de los caracteres, tenían, sin embargo, afectos verdaderos, calurosos á veces y muy lindamente expresados, movimientos é intenciones dramáticas (única cosa que cabe en un género donde todo se ha de apuntar y en nada se puede insistir), arte y desembarazo en la intriga, y sobre todo un tesoro de poesía pintoresca y melódica, de que nadie daba ejemplo en medio de aquel diluvio de prosaismo. La misma pobreza relativa de vocabulario en que los *librettos* italianos tenían que escribirse por las condiciones especiales que requieren las palabras que han de ser puestas en música, los hacían fáciles y agradablemente comprensibles para todos los hijos de la raza latina. Así y todo, era costumbre traducirlos, bien ó mal, y por tal camino se vulgarizaron é influyeron en España las obras de Metastasio. Luzán abrió el camino traduciendo en horas *La Clemencia de Tito.* No tuvieron la misma fortuna los restantes *librettos* del ilustre poeta. De ellos se apoderó un médico italiano, D. Orlando Boncuore, cuyas traducciones fueron, según Moratín, «otros tantos modelos de

extravagancia y ridiculez» [1]. Conste, de todas suertes, que el aplauso y boga alcanzados por el teatro musical italiano deben contarse entre los obstáculos que impidieron que aquí arraigase el sistema dramático francés, reduciéndole á pura recreación de los eruditos, aunque entre los ensayos de traducción (jamás representados) llegó á haberlos tan notables como la *Atalía* de D. Eugenio de Llaguno, por primera vez impresa en 1754, obra en que no sólo la parte de diálogo, sino la lírica de los coros, está interpretada con verdadero talento, si perdonamos la dureza y falta de ritmo de algunos versos.

1 Sobre todo lo concerniente á este género de representaciones, debe leerse el erudito libro de D. Luís Carmena, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días, con un prólogo histórico de D. Francisco Asenjo Barbieri.... Madrid, imp. de Minuesa, 1878.*

Consta en la colección de sus obras que Metastasio compuso expresamente para nuestro teatro la *Festa Cinese* (1751) y la *Nitteti* (1756). Metastasio se enlaza por varios conceptos con nuestra historia literaria del siglo pasado. Tuvo en Viena estrechas relaciones de amistad con varios españoles, especialmente con nuestro embajador el ilustre poeta conde de Torre-Palma, con un cierto conde Manuel de Torres, partidario de la dinastía austriaca, consejero de Carlos VI y refugiado en Trieste después de la guerra de Sucesión, personaje de gran cuenta en la historia de la instrucción pública de Austria (Vid. la obra del barón Helfert *Die oesterreische Volksschule*, tomo I), y finalmente con la condesa Mariana de Altham, valenciana de nacimiento, y gran protectora del poeta, con la cual aseguran algunos que llegó á contraer Metastasio matrimonio secreto. Vid. sobre todas estas cosas el curioso volumen intitulado *Alcune lettere inedite di Pietro Metastasio, pubblicate dagli autografi da Attilio Hortis.* (Trieste, tipografía del *Lloyd Austro-Ungarico*, 1876.)

Á acelerar el cambio de las ideas literarias contribuyó también desde 1714 la fundación de la Real Academia Española, con estatutos calcados sobre los de la francesa, lo cual no quiere decir que mostrase jamás la nuestra pretensiones de reglamentar el gusto ni que procediese en sus actos literarios con el criterio estrecho y pedagógico que algunos imaginarán en oyendo el nombre de Academia, conforme á la opinión que de tales cuerpos suele tener el vulgo. Pocas instituciones ha habido menos *académicas* en tal concepto que la Academia Española. Fundada, sobre todo, para hacer el inventario de la lengua, para depurarla y acrisolarla de los vicios que un siglo de decadencia literaria la había legado, y para oponer un dique á la invasión ya temible del galicismo, su misión fué y tenía que ser filológica más bien que crítica ni estética, y sólo de un modo muy remoto podía influir en la dirección del gusto de prosistas y poetas [1]. Jamás se le ocurrió legislar en la esfera retórica; y en

1 El grave y austero carácter de las tareas académicas desde sus principios, bien lo manifiesta uno de sus más laboriosos individuos, D. Juan de Iriarte, en uno de los discursos que allí leyó: «Dexemos á la Italia, vicioso plantel de Academias, tan extravagantes en sus escritos como en sus nombres, el prolixo, inútil afán.... de exprimir y agotar conceptos poéticos, y la vana é infructuosa gloria de estar hablando en verso por espacio de dos siglos.... No incurramos en el exceso de la Academia Francesa, cuya multitud de cortesanas arengas, de panegíricas oraciones ha dado motivo á un célebre autor moderno (Voltaire) para decir que aquella Academia había empleado todo su estudio en sacar á luz cincuenta tomos de cumplimientos.... (*Obras sueltas*, pág. 329 del tomo II.)

la gramatical y lexicográfica procedió con criterio tan ancho y aun con gusto tan inseguro, que lo que más asombra en nuestro gran *Diccionario*, vulgarmente llamado *de autoridades*, es el copioso número de ejemplos (algunos de ellos bien extravagantes) tomados de los escritores más culteranos, más conceptistas y más equivoquistas del siglo XVII y de los primeros años del XVIII [1], empleados muchas veces con preferencia innecesaria y desacordada respecto de otros autores limpios, tersos y elegantísimos del siglo XVI, que habían usado las mismas palabras y debían servir de autoridad en aquel caso. Todo lo cual demuestra cuán lejanos andaban aquellos egregios fundadores de rendir servilmente parias á la corrección francesa; prefiriendo, al contrario, aun dentro del gusto nacional, lo más contrario á todo canon de preceptistas y á toda disciplina académica. Impresos los seis monumentales volúmenes del *Diccionario* desde 1726 hasta 1739, son testimonio fehaciente, más que otro alguno, de la persistencia de las escuelas poéticas nacionales, aun las más depravadas y pésimas. ¡Cuáles no debieron de ser los obstáculos con que tropezó la empresa crítica de Luzán cuando vemos á la primera generación académica quemar todavía incienso en las aras de Pantaleón de Ribera,

1 Esto de las autoridades ya lo notó con acritud Mayáns en las *Actas de Leipsick*, publicadas por Menckenio (tomo XXXI, año 1731, mes de Setiembre, pág. 432): «*Non rarò utuntur testimoniis proletariorum scriptorum utpote qui ferè trecentos sibi tamquam Hispanae linguae magistros operis initio praefixerunt.*»

de Cáncer, de la Monja de Méjico y de León Marchante! Aparecía, pues, la Academia Española, más bien como un cuerpo conservador de la buena y mala tradición castellana, que como un cuerpo de humanistas afrancesados, por más que de Francia viniera el impulso, y hasta el nombre mismo de la Academia, y por más que su fundador, el marqués de Villena (de quien hace el implacable Saint-Simon tan magníficos elogios, presentándole como espejo «de virtud, honor, probidad, buena fe, lealtad, valor y caballerosidad»), fuera un espíritu muy abierto á la cultura extranjera y en relaciones frecuentes con muchos sabios de Europa, como el mismo Saint-Simon refiere.

La Academia no pensó formalmente en redactar una Poética, por más que algunos escritores lo afirmen en son de burla. Demasiado prudente para arrojarse á dar ley en materias tan opinables, y que deben reservarse siempre á la iniciativa individual, no tuvo otras relaciones con la literatura propiamente dicha que la de haber reimpreso, como textos de lengua, algunos autores clásicos, y la de haber anunciado de vez en cuando, desde 1777, premios de oratoria y poesía. Y ciertamente que ni en una ni en otra cosa dió muestras de intolerancia, puesto que entre los modelos de lengua prefirió á Cervantes, uno de los menos académicos, y uno de aquellos en quienes las reglas gramaticales sufren más continuas excepciones ó infracciones, si bien no tantas como Clemencín creía. Y en materia de

premios, tampoco dieron muestra de un gusto muy rígido ni muy clásico los que en dos ocasiones sucesivas desairaron á D. Leandro Moratín, y en otra anterior á su padre, y honraron en cambio con sus sufragios y sus coronas á escritores tan geniales, excéntricos y temerarios como Vaca de Guzmán, Forner y Vargas Ponce, es decir, todo lo más próximo á la libertad literaria, y lo que más reñía con el tacto y la mesura que creemos inseparable de un tribunal académico. Ni deja de ser significativo el hecho de no haber pertenecido nunca á aquella docta corporación los escritores más *académicos* y más correctos del siglo pasado, tales como D. Tomás de Iriarte, Moratín, Gómez Hermosilla, y haberlo sido, en cambio, Álvarez de Toledo, Torrepalma, fray Juan de la Concepción, Porcel, Huerta, Cienfuegos, nombres todos, ó de ingenios semi-culteranos, ó de precursores del romanticismo.

Por otra parte, es evidente que los cambios y revoluciones literarias no salen ni puede salir nunca de las academias, cuerpos de libre discusión é indagación, donde todos aprenden y casi todos enseñan, y donde es muy difícil reducir á unidad los varios pensamientos y voluntades. Ahora bien: sin esta unidad de pensamiento, nunca puede ser eficaz la acción de nadie sobre el gusto de su siglo. Por haberla tenido, lo alcanzó Luzán, y después de él otros críticos que le eran muy inferiores en todo, v. gr., Montiano y Nasarre, al paso que la Academia Española, que los contó en el número de los suyos, ni lo consiguió ni lo in-

tentó siquiera, satisfecha con influir de una manera más indirecta (y en realidad más permanente, por lo mismo que era más alejada de las luchas y preocupaciones del momento) en la difusión del buen gusto, mediante la lectura de los modelos y el estudio cada vez más reflexivo y científico de la lengua materna, instrumento primero de la ejecución ya que no de la concepción literaria. No más que esto hizo la Academia, ni para más que esto fué establecida, y si Moratín, que tenía que vengar antiguos agravios de ella, la acusa de no haber contribuído á los progresos de la oratoria y de la poesía, no faltará hoy quien por ello cabalmente la elogie, admirando el tino y el espíritu castizo con que acertó á hacerse superior al dogmatismo, necesario y útil, pero transitorio, de aquel período de reforma, manteniendo, entre tanto, íntegra su autoridad sin comprometerla ni desprestigiarla con intransigencias de escuela; y logró de este modo llegar al siglo XIX como una institución exclusivamente española, que no tenía motivos para rechazar á nadie que de buena fe cultivase el arte nacional, y de hecho lo mostró, abriendo sus puertas á los poetas románticos de 1834, sin necesidad de borrar ella una tilde de lo que en sus escritos oficiales había estampado.

Claro es que en las definiciones de un *Diccionario*, por muy breves y muy impersonales que sean, siempre han de traslucirse las ideas de una época y el nivel científico que sus autores alcanzaban. Así, limitándonos á nuestro asunto, no

deja de ofrecer curiosidad el cotejo de las primitivas definiciones estéticas del *Diccionario* con las que hoy vemos en sus páginas. Por todo el siglo pasado, la Academia Española, sujetándose á las ideas del P. André, estuvo definiendo la *hermosura* «perfección que resulta de la proporción y simetría de las partes, con que se hace agradable á la vista». El concepto de la *belleza* (que no se consideraba como palabra sinónima, sino como especie subordinada) se restringía á «la proporción justa de las partes del cuerpo, y especialmente del rostro, *acompañada de cierta gracia y donaire que la hace agradable y respetuosa*». Para la antigua Academia, por consiguiente, la *gracia* era elemento esencial de la *belleza*, y esta *belleza* tampoco se distinguía de lo que el Diccionario de entonces llama *lindeza*. Por otro lado, confundíase la *belleza* con la *perfección*, definiendo lo *hermoso* «aquello que es *perfecto*, bello, agradable á la vista, y cumplido en su especie». Todavía el Diccionario de 1843 conserva este concepto de «proporción de las partes con el todo, y del todo con las partes», si bien poniéndole al lado de otro más comprensivo: «conjunto de cualidades, que hacen á una cosa excelente y agradable en su línea». Suprime con buen acuerdo la sinonimia de *hermosura* y *lindeza*, y admite la de *belleza* y *hermosura* [1].

[1] De las posteriores definiciones estéticas del *Diccionario*, nada diré porque no las considero definitivas, y creo que han de sufrir muy substanciales modificaciones en una próxima

Instituciones no menos castizas que la Academia Española, pero no dedicadas en sus principios á tareas propiamente literarias á pesar de su título, fueron las Reales Academias de Buenas Letras de Barcelona y de Sevilla, que tales como se mostraron en el siglo pasado, más bien deberían llevar el nombre de Academias de Historia y Arqueología. La primera, que ya tenía vida pública desde los últimos años de la monarquía austriaca, con el nombre conceptuoso de *Academia de los Desconfiados* y el lema *tuta, quia diffidens,* recibió nueva organización y carácter oficial en 1729, y estatutos y nombre y protección regia en 1751. Sus antiguos estatutos la imponen como primera obligación el cultivo de la Historia de Cataluña, y sólo en último lugar el de la Retórica y Poesía. Desde su origen se ha mantenido fiel á este programa, y el fruto más granado de sus tareas durante el siglo XVIII fué un magnífico tratado de *crítica historial*, redactado por su Director el Marqués de Llió, obra de muy diverso objeto que las antiguas artes históricas de Fox Morcillo, Costa, Luís Cabrera y Fr. Jerónimo de San José, puesto que éstas más bien versaban sobre la forma estética que sobre la materia de la historia, al paso que el libro de la Academia Barcelonesa contiene reglas y documentos, no para escribir artísticamente la historia, sino para indagar la verdad de los hechos y poner en su punto el valor de los

edición, persistiendo la Academia en su buen propósito de no convertir su *Diccionario* en órgano de ninguna escuela.

testimonios. La obra del Marqués de Llió, muy superior al *Norte Crítico* del P. Segura, publicado algunos años antes (en 1737), es uno de los más brillantes testimonios del positivo adelanto de la cultura española á mediados de la centuria pasada, adelanto que, por lo que toca y pertenece á la crítica historial, debe atribuirse, tanto ó más que á los ejemplos extranjeros, á la tradición indígena, nunca interrumpida, de los Nicolás Antonio, Lucas Cortés, Mondéjar, Berganza, Ferreras y Flórez.

Tampoco la Academia Sevillana de Buenas Letras, instalada en 1752, aspiró á influir en la dirección del gusto, á la sazón míseramente pervertido en la metrópoli hispalense, sino que se encerró en las tareas arqueológicas, como lo testifica el volumen de *Memorias* que dió á luz en 1773. El movimiento literario que á fines de aquel siglo promovieron Arjona, Reinoso, Lista, Roldán y sus compañeros, tuvo por centro otras academias particulares, la Horaciana primero, la de Letras Humanas después [1].

De un modo mucho más directo y eficaz que

1 Aparte de estas Academias, quedaron en proyecto otras varias. El marqués de Villena tuvo el propósito de una general de Ciencias y Artes, proyecto que fracasó, pero que fué renovado con igual falta de éxito en el reinado de Fernando VI, patrocinando la idea hombres tan eminentes como Jorge Juan, Ulloa y D. Luis Velázquez. También fracasó, de resultas de un dictamen de la Academia de Salamanca, suscrito por el mercenario P. Rivera, la *Academia del Buen Gusto*, que pensaron establecer en Zaragoza el conde de Fuentes y otros.

las Academias contribuyó en el siglo pasado á excitar y remover el espíritu crítico en diversos sentidos la aparición de varios papeles periódicos, desde el reinado de Felipe V en adelante. Hay uno, sobre todo, tan importante y de tan gloriosa historia, que por sí solo marca una fecha en nuestra historia literaria, como marca otra la aparición de la *Poética* de Luzán. Tal fué el famoso *Diario de los Literatos de España*, revista trimestral que comenzó á salir de molde el dia 1.º de 1737, con título y objeto evidentemente análogos á los del *Journal des Savants*, de París, proponiéndose, como éste lo realizaba desde 1665, y sigue practicándolo en nuestros días, hacer largos extractos, análisis y juicios, á un tiempo mesurados y severos, de todas las obras dignas de atención que fuesen apareciendo. Firman la dedicatoria al Rey, y figuraban en el *Diario* como redactores habituales, D. Francisco Manuel de Huerta y Vega, D. Juan Martínez Salafranca y D. Leopoldo Jerónimo Puig, mucho más conocidos y más dignos de alabanza por el *Diario* que por ninguna otra de las obras en que pusieron mano, puesto que Huerta, autor de unos *Anales de Galicia* y de una *Historia de la España primitiva*, dejó tristísima fama como colector y divulgador de las patrañas de Pellicer y otros falsarios, mereciendo por ello que la Academia de la Historia le prohibiese continuar sus enmarañadas lucubraciones, y que Godoy Alcántara haya escrito su nombre en la tablilla de la *Historia de los falsos cronicones*. De D. Leopoldo

Jerónimo Puig, beneficiado de la iglesia del Pino en Barcelona, sólo conocemos leves opúsculos y la noticia nada favorable de que andaba apandillado con los émulos del P. Feijóo, especialmente con D. Salvador Joseph Mañer, á quien elogió en un pésimo soneto. En cuanto á Salafranca, sólo sé que publicó dos tomitos de misceláneas ó *Memorias eruditas para la crítica de Artes y Ciencias*, que Jorge Pitillas había fustigado en el primer borrador de su sátira, cambiando luego todo el pasaje por respetos de amistad y porque la sátira iba á salir en el mismo *Diario de los Literatos*, y que Forner, con su habitual dureza, califica de «cuerpecillos de noticias copiadas tumultuariamente». Dada la endeblez de las obras de los tres diaristas *ostensibles*, y, por decirlo así, *responsables*, ¿cómo explicarnos el singular mérito del *Diario*, la profunda variedad de conocimientos que en sus artículos se ostenta, el tino habitual de sus juicios, la sólida doctrina, superior á veces á la del mismo P. Feijóo, la firmeza y el brío del estilo, la ausencia de temor con que declararon guerra á toda casta de preocupaciones, la familiaridad que manifiestan tener con lo más selecto de la cultura extranjera, la unidad firme de propósitos, y tantas cualidades como se admiran reunidas en los siete volúmenes de esta publicación verdaderamente monumental, que concitó las iras de todos los malos escritores de España, y fué uno de los más grandes y positivos servicios á la cultura nacional? ¿Cómo es que Salafranca, Puig y Huerta aparecen aquí tan gran-

des, y en todo lo demás tan pequeños? ¿Será que á veces la voluntad resueltamente encaminada al bien puede agrandar las más medianas facultades intelectuales y darles un temple y un vigor que antes no tenían? ¿Será que la verdad tiene en sí misma tal fuerza, que basta para enaltecer al que se siente con valor para profesarla? ¿Ó será más bien que detrás de esos obscuros *Diaristas* que durante dos años resistieron valerosamente al *furor vengativo* de sus enemigos que se *complacían en sus persecuciones y adversidades*, había escritores de otra talla y de otro peso, pero más cautos, que supieron guardar el cuerpo ó no darle sino en las grandes ocasiones? Sabemos positivamente que en el *Diario* colaboraron personas extrañas á su redacción, tales como D. Juan de Iriarte, latinista y helenista famoso, y el vigoroso y castizo satírico D. José Gerardo de Hervás, que firmó con dos diversos pseudónimos: *Jorje Pitillas* y *Don Hugo Herrera de Jaspedós*. Tuvo además el *Diario*, en la esfera oficial, poderosos protectores, como el ministro Campillo, los cuales no lograron, sin embargo, prolongar la vida de aquella publicación, amagada siempre por los feroces resentimientos del *genus irritabile vatum*.

No era, sin embargo, el *Diario de los Literatos* lo que hoy llamaríamos un periódico de combate. Nunca ó rara vez, y esto siempre provocado, como en su polémica con Mayans, se dejó ir al campo de las personalidades. Sólo Hervás ejerció la sátira acerba, pero puramente literaria, en los tercetos de su famosa sátira, y en las dos irónicas

y chistosísimas cartas contra el poema de *San Antonio Abad ó el Sol de los Anacoretas* de don Pedro Nolasco Ocejo, y contra el *Rasgo épico, verídica epiphonema* del Dr. D. Joaquín Casses, rezagados abortos gongorinos, que no merecían tratarse en serio.

Fuera de estos casos excepcionales, el *Diario de los Literatos* fué una revista académica, una revista *sabia*. Extractaba menudamente las obras sometidas á su juicio, y las más de las veces, en vez de formularle directamente, dejaba que el lector le infiriese por sí de los datos que en la misma exposición se le facilitaban. Más atentos los diaristas á las obras científicas y filosóficas que á las de recreación y amena literatura, y forzados por la índole enciclopédica de su trabajo á discurrir en breve espacio sobre las materias más disímiles, no acometieron de frente la cuestión literaria sino en el análisis de la *Poética* de Luzán, manifestando en los demás artículos más bien tendencias generales de buen gusto (sin detrimento del espíritu nacional y con grandes concesiones á la tradición del siglo XVII) que instintos de reforma á la manera francesa ó italiana que Luzán y Montiano preconizaban. Menos resueltos que el P. Feijóo, casi se los puede afiliar en su escuela. Eran muy audaces en todo lo histórico y filosófico, como que se habían propuesto por modelos á los más independientes periodistas refugiados en Holanda en el siglo XVII; no dudando en colmar de elogios al famoso Bayle, varón de admirable erudición

y felicísimo ingenio», al «*eruditísimo*» Juan Leclerc y á Jacobo Basnage. Á esto unían verdadero espíritu ecléctico, y algo que vale más, es decir, un espíritu de equidad inflexible, no reñido de ninguna suerte con la justa estimación y el amor filial á las cosas de su tierra. Así lo mostraron principalmente en su controversia con Luzán; pero el mismo sentido predomina en todos sus escasos artículos acerca de obras poéticas. Por entonces una Doña Theresa de Guzmán, que tenía lonja en la Puerta del Sol, había renovado la buena memoria de Tirso y de Alarcón, reimprimiendo con bastante esmero algunas de sus comedias, muy raras ya y muy olvidadas á fines del siglo XVII por el despótico predominio de la escuela de Calderón. Los diaristas dan cuenta en el primer número ó volumen de su periódico de la comedia de D. Juan Ruíz de Alarcón, *La Crueldad por el honor*, dilatándose gustosos, antes que ningún otro crítico español ni extranjero (puesto que los demás de nuestro siglo pasado hicieron caso omiso de aquel excelente y terenciano poeta, á pesar de ser el más próximo al tipo de comedia que ellos daban por único), en elogios del *singular mérito de este americano, «uno de aquellos felices Ingenios que dieron leyes á la Comedia Española, dexando su memoria venerable entre los que respetamos por los primeros Maestros del Arte»:* frases que subrayo de propósito, por lo mucho que contrastan con todo lo que vamos á leer en el mismo Luzán y en Montiano y en Nasarre y en Velázquez. Y

prosiguen elogiando las *excelentes* piezas cómicas de Alarcón, su estilo *dulce, numeroso, puro, elegante y de la mayor propiedad*, las sentencias y pensamientos *profundos y de una viveza muy singular*, la *graciosidad aguda y sazonada*, y la disposición ingeniosa de los lances, *muy acomodada al gusto de una nación que se deleita más con lo admirable que con lo verosímil.*

Quienes de tan cariñosa manera juzgaban el teatro español de la Edad de Oro, natural era que mirasen con cierta simpatía, mezclada de compasión si se quiere, á los últimos degenerados retoños del arte nacional. Así les vemos pasar como sobre ascuas por los enormes desafueros de D. Diego de Torres, para recomendar en él «la abundancia maravillosa de lengua», «la dicción castellana menos impura que se halla en las obras de los Españoles modernos», «el número de sus períodos desafectado, sin que por esto dexe de ser hermoso», y, finalmente, algo de «aquel donayre y desenfado que reina en los discursos y expresiones del grande español D. Francisco de Quevedo». ¿Qué mucho, si hasta encontraban disculpa y elogio para sermones culteranos como los de un fraile de San Francisco que tituló á los suyos «Eco Harmonioso del Clarín Evangélico», ó los de un mercenario descalzo, que llamaba á la Magdalena «*Damaza de rumbo*» y «*Damaza de mucho toldo*», ó los de Fr. Joseph de la Asunción, cuya calidad se muestra en su mismo título: «Voces sonoras evangélicas, que salen á luz en ser-

mones de varios asuntos convocando en la militante Iglesia á sus Obreros Apostólicos, para que se sienten á la mesa de la Sabiduría Transfigurada que está dispuesta para que registren, como Mysticas Aves, lo que está oculto debaxo de las letras del Abecedario Evangélico »[1]?

[1] *Diario de los Literatos de España, en que se reducen á compendio los escritos de los Autores Españoles, y se hace juicio de sus obras desde el año 1737* (hasta el tercer trimestre inclusive de 1738). En Madrid, por Antonio Marín, Antonio Sanz, é Imp. Real; 1737-1742: 7 volúmenes 8.°

El *Diario de los Literatos*, como todas las obras importantes del siglo XVIII, provocó gran número de impugnaciones y escritos polémicos. Entre ellos pueden recordarse, á título de curiosidad bibliográfica, los siguientes:

—*El triunvirato de Roma, nuevamente aparecido en los dominios de España. Carta sobre el Diario de los Literatos* (por Ventura de la Fuente y Valdés). Madrid, 1738.

—*Conversación sobre el Diario de los Literatos de España: la publicó D. Plácido Veranio* (pseudónimo de D. Gregorio Mayans, el cual responde á la crítica harto acerba que los diaristas habían hecho de sus *Orígenes de la lengua castellana).* Madrid, por Juan de Zúñiga, 1737, 8.°, 132 págs. Los diaristas tomaron sangrienta venganza de este ataque de Mayans, en el tomo III de su publicación, páginas 189 á 386. El artículo-contestación es de Salafranca.

—*Apología contra el Diario de los Literatos de España: su autor el M. Rdo. P. Fr. Jacinto Segura* (dominico de Valencia).... Valencia, por Joseph Lucas, 8.°, 275 págs. (Responde el P. Segura á los reparos puestos á su *Norte Crítico.*) Replicaron los diaristas en el tomo V, páginas 270 á 346.

—*Ni Hércules contra tres. Impúgnase el Diario de los Literatos de España, á costa de D. Juan Félix Francisco de Rivarola y Pineda Rodríguez de Cárdenas....*—Madrid, Imp. de Alfonso de Mora, 1737.

Desde el primer tomo ya figuraron como únicos directores de la publicación Salafranca y Puig. Huerta de la Vega se men-

El enérgico y castizo satírico que se escondió con el nombre de Jorge Pitillas, era, á despecho de la pureza de su estilo, el más influído por la cultura francesa entre todos los redactores del *Diario*. Los acicalados tercetos de su sátira primera y única, «contra los malos escritores de este siglo», han sido forjados y caldeados (como probó el Sr. Cueto) en el horno de la inspiración de Boileau, por más que nuestro satírico afecte no citar en notas un solo texto francés, y sí muchos de poetas latinos, que son cabalmente los mismos que en las ediciones críticas de Boileau se acotan al pie de las páginas. Así y todo, la sátira resulta muy castellana, y la asimilación muy natural y desembarazada, como si Hervás y Boileau hubiesen pensado las mismas cosas en el mismo punto, y cada cual según el genio de su lengua nativa. Cabalmente uno de los vicios más amargamente censurados en esta sátira es el galicismo:

«Hablo francés aquello que me basta
Para que no me entiendan, ni yo entienda,
Y fermentar la castellana pasta....»

Casi al mismo tiempo que los *Diaristas* su obra, proseguía el P. Feijóo con mayor constancia y amplitud la suya, no dejando á vida error del vulgo ni error de los sabios. Ya conocemos sus libérrimas doctrinas de Estética general, de

mistó con ellos, y entró á colaborar en el *Mercurio Literario*, que fué reciamente impugnado por los diaristas.

Entre los mss. de la Biblioteca Nacional (T. 108 de la numeración antigua) hay una colección de papeles relativos al *Diario*.

las cuales nacían lógicamente afirmaciones literarias no menos arrojadas y opuestas al común sentir de los preceptistas. «Quien quiere que los poetas sean muy cuerdos, quiere que no haya poetas (escribía [1]): el furor es el alma de la poesía: el rapto de la mente es el vuelo de la pluma: «*impetus ille sacer, qui vatum pectora nutrit,* que dijo Ovidio.» «En los poetas franceses (añadía) se ve que por afectar ser muy regulares en sus pensamientos, dejan sus composiciones muy lánguidas, cortan á las musas las alas, ó con el peso del juicio les abaten al suelo las plumas.» En esto, á lo menos, no se dirá que el P. Feijóo adolecía de «flaqueza de juicio, arrimado siempre á la luz de los escritores franceses», como se dejó decir Alcalá Galiano. Ni implica contradicción alguna el lamentarse, por otra parte, de la corrupción literaria y del estilo *asquerosamente entumecido* de su tiempo, y deleitarse con la amena y lúcida regularidad de la prosa francesa, y defender valerosamente algunos neologismos científicos que tenía por necesários, clamando al propio tiempo contra la temeraria introducción de voces forasteras «que debieran ser decomisadas como idioma de contrabando en estos reinos». Su teoría en este punto (no hablo de la práctica, en que alguna vez claudicó innecesariamente) no podía ser más racional, ni de más ancha base. «En menos de un siglo (escribía) se han añadido más de mil voces latinas á la lengua francesa, y otras

1 *Paralelo de las lenguas castellana y francesa* (tomo 1 del *Theatro Crítico*).

tantas y muchas más, entre latinas y francesas, á la castellana.... Si tantas adiciones hasta ahora fueron lícitas, ¿por qué no lo serán otras ahora? Pensar que ya la lengua castellana, ú otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible ó necesaria, *sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de ideas, para cuya expresión se requieren infinitas voces*. La elección de aquellas que, colocadas en el período, tienen más hermosura ó más energía, pide numen especial, el cual no se adquiere con preceptos ó reglas.»

No menos enemigo que del afectado *purismo*, se muestra el P. Feijóo de las ideas vulgarmente admitidas acerca de la nobleza del estilo. Para él la distinción entre voces plebeyas y voces nobles es mucho más caprichosa y arbitraria que fundada en motivo alguno racional: «Ciertos rígidos Aristarcos generalísimamente quieren excluir del estilo serio todas aquellas locuciones ó voces que, ó por haberlas introducido la gente baja, ó porque sólo entre ella tienen frecuente uso, han contraído cierta especie de humildad ó de sordidez plebeya; y un docto moderno (Mayans) pretende ser la más alta perfección del estilo de don Diego Saavedra, no hallarse jamás en sus escritos ninguno de los *vulgarismos* que hacinó Quevedo en el *Cuento de Cuentos* ni otros semejantes á aquéllos. Es muy hermoso y culto ciertamente el estilo de D. Diego Saavedra, pero no lo es por eso; antes afirmo que aún podría ser más elegante y enérgico, aunque se entrometiesen en él algunos de aquellos *vulgarismos*.»

Extremando estas ideas suyas, en el fondo tan racionales y sensatas, llegaba el P. Feijóo hasta caer en el error vulgar de rechazar los Diccionarios, si con ellos entendían sus autores fijar el lenguaje, como si esta fijación hubiera de entenderse en el sentido de que el *Diccionario* fuera una area para en adelante cerrada. «No hay escritor de verdadero ingenio (exclamaba) que pueda contenerle dentro de los límites del Diccionario [1].»

Á estos gritos de insubordinación lingüística (la más peligrosa y la más innecesaria de todas para el verdadero genio, que cuenta siempre entre sus dones el de la paciencia en la lucha forzosa y viril con el material artístico), corresponden las opiniones, paradógicas á veces, revolucionarias siempre, que el P. Feijóo sostiene respecto de todos los géneros literarios. Bien se puede decir de él que removió en España tantas ideas estéticas como La-Motte, Fontenelle y Diderot en Francia, mezclando, como ellos, en extraño conjunto las adivinaciones felices con los desbarros á que es tan propenso el espíritu de indagación y de aventura, dichoso á veces hasta en sus caídas. Por ejemplo, no cabe duda que el P. Feijóo, más leído en otros libros que en las Poéticas y Retóricas de la antigua escuela, confundía lastimosamente el término *fábula*, que indica en los antiguos preceptistas el plan y composición total de la obra, con la *ficción* ó con el mito. Así le

[1] Vid. carta XXXIII *(sobre la introducción de voces nuevas)* en el tomo I de las *Cartas Eruditas y Críticas*.

vemos, en el párrafo XV del discurso *Glorias de España*, con ocasión de dar la preferencia á Lucano sobre Virgilio (guiándose más bien por disculpable amor patrio que por legítimo sentimiento artístico), discutir gravemente si la *ficción* (que él da por sinónimo de *fábula*) es ó no de esencia en la poesía. Él se decide por lo segundo, porque en el primer caso habría que descontar del número de los poetas á Lucrecio, á Manilio y al mismo Virgilio en las *Geórgicas*. «La ficción, ni aun es perfección accidental de la poesía, antes sin temeridad se puede decir que es corrupción suya. Fúndolo en que los antiquísimos poetas.... no tuvieron por objeto ni mezclaron en sus versos fábulas (Lino, Orfeo, Amphión, etc.). La poesía en su primera institución tenía por objeto deleitar instruyendo; mas con el tiempo se dirigió únicamente al deleite, abandonando la instrucción.... Aun para deleitar se les pasó la sazón á las fábulas mitológicas.... Después que aquella insensata creencia se fué extirpando.... es preciso cesase la admiración y con ella el deleite.» ¿Hase visto error más fecundo? La confusión de la *fábula* y de la *ficción* llevó como por la mano al P. Feijóo á sentar uno de los dogmas capitales de la escuela romántica, á rechazar en poesía las ficciones mitológicas.

Dado el enlace de sus ideas, el P. Feijóo no podía ser adversario del Teatro Español. Y no lo es, en efecto. En el mismo discurso afirma que «la poesía cómica moderna casi enteramente se debe á España», y rechaza la idea de que los

franceses hayan dado más regularidad y verosimilitud á nuestras fábulas. «*La Princesa de Élide* de Molière es indisimulado y claro trasunto de *El desdén con el desdén* de Moreto, sin que haya más regularidad en la comedia francesa ni alguna irregularidad que notar en la española. La verisimilitud es una misma: sólo se distinguen las dos comedias en la expresión de los afectos, y en esto excede infinito la española á la francesa.»

De la disputa sobre Lucano, en que el P. Feijóo llevó la peor parte, acosado por las ingeniosas censuras del jesuíta P. Joaquín de Aguirre, en su opúsculo *El Príncipe de los poetas Virgilio contra las pretensiones de Lucano* (Madrid, 1742), nació otra más importante sobre el *constitutivo esencial de la poesía*[1]. Sólo en ésta hizo hincapié el P. Feijóo, como más acomodada á la índole filosófica de su talento, en quien las facultades racionales y discursivas ejercían mucho más poder que los deleites estéticos. En el fondo sostenía la causa de Lucano por el mero hecho de haber sido Lucano español, sin darse él muy buena cuenta de las razones de arte que hacen que Virgilio sea un poeta perfecto en su línea y eternamente adorable, y Lucano sólo un gran poeta de decadencia, monótono y fatigosísimo de leer, por la continua afectación declamatoria de su estilo, aprendido en las tristes y caliginosas escuelas de su tiempo. No comprendía que, aun concediendo (como al-

1 Vid. Carta XIX del tomo v de las *Eruditas*, que son continuación del *Theatro Crítico*, y además la V del tomo III.

gunos concederán sin esfuerzo) que Lucano tuviera en potencia no menor genio poético que Virgilio, es imposible que un poema enteramente político é histórico, donde no vibra jamás la cuerda del sentimiento, pueda ocupar nunca en la estimación de la humanidad puesto igual al de una obra que condensa en versos hermosísimos los afectos y las pasiones humanas, de suyo eternas y comprensibles en todo lugar y tiempo. No advirtió que la *Farsalia*, á pesar de sus indudables bellezas oratorias y del espíritu de grandeza que toda ella respira, y á pesar de bellezas descriptivas de primer orden y detalles pintorescos que anuncian un arte nuevo, es un poema fastidioso y obscurísimo, árido en medio de la prodigalidad de color, enigmático y tenebroso, teniendo, además, sus versos el defecto mayor que pueden tener versos algunos en el mundo, es decir, el de ser todos iguales, igualmente llenos, igualmente robustos y altisonantes, acuñados todos en el mismo troquel.

El P. Feijóo, que, á despecho de sus aciertos teóricos, no sentía verdaderamente la poesía, y regulaba el mérito de la *Farsalia* por la elocuencia de sus discursos y por la exactitud histórica del relato, imaginaba que el tener en menos los críticos á Lucano, procedía de no haber introducido éste fábulas en su poema, sin acordarse de que Lucano, si bien abandonó el uso de la mitología clásica (por parecerle absurda en un tema histórico y reciente), exornó su poema (mostrándose en esto más que en ninguna otra cosa ingenio

verdaderamente creador, y á su manera gran poeta) con otras supersticiones orientales y occidentales, como la hechicera de Tesalia y la terrible evocación del cuerpo muerto, ó los prodigios del bosque druídico de Marsella; y echó mano también de personificaciones alegóricas de seres abstractos; v. gr.: el espectro de Roma que se presenta á César á orillas del Rubicón. Pero el Padre Feijóo andaba completamente ofuscado en esta cuestión, por no entender los términos técnicos, y así, cuando el P. Aguirre le objetaba que la *Farsalia*, poema estrictamente histórico, no era una *fábula*, es decir, un verdadero cuerpo de creación poética, una verdadera *composición* de arte, como la *Eneida*, sino una versificación ó sea un tema de retórica puesto en verso con mayor ó menor elocuencia y poesía de estilo, el P. Feijóo entendía que *fábula* quiere decir *ficción*, y negaba con calor que la *ficción* fuese el constitutivo esencial de la poesía, haciéndole consistir, por el contrario, en el *enthusiasmo*. Á esto añadía (y era verdad no negada por sus adversarios) que, «siendo la Poesía un arte perfectamente análogo á la Pintura *(ut Pictura Poesis)*, igualmente podrán ser objetos propios del Poeta, como lo son del Pintor, los hechos ó personajes verdaderos y reales que los fabulosos».

Considerado el *enthusiasmo* como constitutivo esencial de la poesía, le definía, de parte de su causa, «imaginación inflamada con aquella especie de fuego, á quien los mismos Poetas dieron nombre de furor divino»; y de parte del efecto,

le hacía consistir en «un lenguaje elevado, compuesto de locuciones más enérgicas, de figuras más brillantes, de imágenes más grandiosas y más vivas», es decir, en una poesía puramente de estilo, única que él admiraba en Lucano. En cuanto á la versificación, la consideraba de esencia en la poesía, como *parcial constitutivo de ella.*

Repito que el P. Aguirre lleva en esta cuestión la mejor parte. Cuando Feijóo, persistiendo en su singular y erróneo criterio de la exactitud histórica, exclamaba: «Virgilio versificó ficciones, Lucano realidades.... ojalá todos los poetas heroicos hubieran hecho lo mismo que Lucano, pues supiéramos de la antigüedad infinitas cosas que ahora ignoramos y siempre ignoraremos», como si la misión de la Poesía fuese llenar los vacíos y reparar los olvidos de la Historia, y no tuviese ella en sí su valor y finalidad propia é intrínseca, el P. Aguirre le respondía con profundo sentido que «en ese caso no tendríamos ni historiadores ni poetas». Con este alfilerazo, el polígrafo ovetense perdió todo concierto, y mostró bien á las claras cuán poco le llegaban al alma estas cosas de la poesía. «Y bien: ¿qué falta nos harían los poetas?.... Leí que un francés (no me acuerdo si era Voiture ó Malherbe) solía decir que un buen poeta en una república ó reino, no era más apreciable ni merecía más estimación que un buen jugador de bolos....» Nada se iguala al desdén con que el prosaico espíritu del P. Feijóo habla de «las patrañas, que en versos elegantes presentó Grecia á las naciones». Toda gran cualidad lleva

consigo aparejado algún defecto gravísimo, y no hubiera sido poco milagroso que un *sentido común* tan poderoso, pero á ratos tan vulgar, como el que había en el P. Feijóo, hubiese acertado á ponderar rectamente las obras de la fantasía, y á sorprender el origen de sus misteriosas creaciones. Digámoslo claro: el P. Feijóo tenía tan perverso gusto, que para él eran obras maestras é inmortales las de *la famosa Magdalena Scudéry*, y anunciaba gravemente que de las sátiras que contra ella se escribieron no quedaría memoria alguna, mientras que el *Ciro* y la *Casandra* desafiarían las tempestades de los siglos.

También sostuvo el P. Feijóo que *la elocuencia era naturaleza y no arte*[1], proposición evidentísima, pero de la cual sacó las más temerarias consecuencias, las cuales, como ya hemos notado en otra parte, harían fuerza, no ya solamente contra la Retórica, sino contra toda arte humana, puesto que todas suponen y exigen una facultad preexistente, que el arte educa, rige y disciplina. El P. Feijóo confiesa que nunca perdió el tiempo en estudiar las reglas de la Retórica; que nunca trató de formarse un estilo: «tal cual es, bueno ó malo, de esta ó de aquella especie, no le busqué yo, él se me vino». No niega sólo la eficacia de los preceptos, niega la utilidad de la imitación, de la lectura, del ejercicio, mezclando con todo esto, que dicho en términos tan absolutos no puede ser más falso, consideraciones profundas y verdaderas, que van contra

1 Carta VI del tomo II.

el *formalismo* retórico y contra la falsa inteligencia del principio de imitación. « Sin la naturalidad, no hay estilo, no sólo excelente, pero ni aun medianamente bueno. ¿Qué digo ni aun medianamente bueno? Ni aun tolerable. Es la naturalidad una perfección, una gracia, sin la cual todo es imperfecto y desgraciado.... Á todas las acciones humanas da un baño de ridiculez la afectación.... Es preciso que cada uno se contente en todas sus acciones con aquel ayre y modo que influye su orgánica y natural disposición.... Si con eso desagrada, mucho más desagradará, si sobre ese emplasta la afectación. Lo más que se puede pretender es corregir los defectos que provienen, no de la naturaleza, sino de la educación, ó del habitual trato con malos ejemplares. Y no logra poco quien esto logra.... Es una imaginación muy sujeta á engaño la de la pretendida imitación del estilo de este ó aquel autor. Piensan algunos que imitan, y ni aun remedan.... Quiere uno imitar el estilo valiente y enérgico de tal escritor, y saca el suyo áspero, bronco y desabrido. Arrímase otro á un estilo dulce, y, sin coger la dulzura, cae en la languidez. Otro al estilo sentencioso, y en vez de armoniosas sentencias, profiere fastidiosas vulgaridades. Otros al ingenioso, como si el ingenio pudiera aprenderse ó estudiarse.... Otros al sublime, que es lo mismo que querer volar quien no tiene alas, porque ve volar al pájaro que las tiene.... ¿Qué son realmente estos imitadores, sino unos ridículos monos de otros hombres?.... Á un espíritu que

Dios hizo para ello, naturalmente se le presentan el orden y distribución que debe dar á la materia sobre que quiere escribir, la encadenación más oportuna de las clásulas, la cadencia más airosa de los períodos, las voces más propias, las expresiones más vivas, las figuras más bellas.... No hay geometría para medir si una metáfora, v. gr., salió ajustada á las reglas.... Del mismo modo que el que no tiene bastante entendimiento para discurrir bien, discurre defectuosamente por lo común, por más que haya estudiado las reglas sumulísticas, y el que lo tiene, discurre con acierto, aunque las ignore; ni más ni menos, el que no tiene genio, nunca es elocuente, por más que haya estudiado las reglas de la Retórica, y lo es el que lo tiene, aunque no haya puesto los ojos ni los oídos en los preceptos de este Arte.... Lo más que yo podré permitir, y lo permitiré con alguna repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos. Mas nunca pasaré que pueda producir primores. La gala de las expresiones, la agudeza de los conceptos, la hermosura de las figuras, la majestad de las sentencias, se las ha de hallar cada cual en el fondo del propio talento. Si ahí no las encuentra, no las busque en otra parte. Ahí están depositadas las semillas de esas flores, y ese es el terreno donde han de brotar, sin otro influjo que el que, acalorada del asunto, les da la imaginación.... Los ejemplos son hazañas de otros ingenios que no puede imitar sino quien tenga valentía igual á la suya. ¿Qué importa

que yo vea cómo se remonta el águila á la segunda región del aire? ¿Podré por eso elevarme á la misma altura, no teniendo la misma fuerza?»

En esta apología brillante y deslumbradora de su propio estilo, uno de los menos retóricos y menos acicalados, y al mismo tiempo más fáciles, amenos y sueltos, el Maestro Feijóo procedía con la singular satisfacción de sí propio que le acompañó y le sostuvo siempre en sus innumerables campañas científicas. No duda en proponerse á sí mismo por modelo, sin reparar que mucho de lo que él califica de nimia y viciosa afectación, puede ser en espíritus menos didácticos que el suyo, y menos atentos á lo práctico, á lo útil y á lo inmediato, amor recogido, silencioso y rarísimo á la belleza del estilo, culto respetuoso de la forma, y anhelo por arrancar de las palabras bellezas semejantes á las del mármol. Que no todas las palabras se escriben solamente para enseñar, ni basta el vulgar esmero de la simplicidad y de la llaneza para hacer del discurso oratorio ó poético un ser orgánico y animado, que respire, y se mueva, y hable con voces penetrantes é inmortales. La opinión del P. Feijóo, por lo mismo que es tan especiosa, por lo mismo que encierra una parte de verdad, por lo mismo que halaga la pereza de los espíritus científicos y de los espíritus literarios atropellados y fáciles, debe rechazarse severamente, en cuanto envuelve la ruína, no ya de la Retórica, sino del arte mismo de la palabra, «de aquel arte racional de animar los pensamientos, de mover los afectos, de excitar las pasiones y de

hacer la verdad más clara y manifiesta», como lo dice muy bien el médico Piquer, que impugnó esta opinión del P. Feijóo, en su excelente tratado de *Lógica*[1]. Sin el arte adquirido por unos ú otros procedimientos (que en esto cabe racional disputa), pero arte, al fin, ejercitado con exclusiva consagración y sin tregua ni descanso, se producirán rasgos elocuentes, pero nunca la oración elocuente, la verdadera creación estética.

[1] Pág. 133. También Forner, sobrino de Piquer, en las *Exequias de la lengua castellana*, protesta indignado contra «los enormes absurdos que el P. Feijóo dejó impresos en materias de poética, oratoria y métodos antiguos». «No había saludado, escribe, cuanto la antigüedad docta nos dejó para el estudio y ejercicio de la elocuencia artificial, ó, lo que es lo mismo, de la facundia natural, ayudada del arte, y pronunció contra ella un discurso falso, pueril, no por otro motivo, sino porque Feijóo creía de sí mismo ser elocuente sin haber estudiado el arte.... Los principios de todas las artes están envueltos en la constitución del hombre, y si por esto no hubieran de suplicarse auxilios á la influencia natural, vanamente se cansarían los poetas en estudiar, los filósofos en observar y establecer las reglas lógicas que dirigen al entendimiento en la averiguación y exposición de la verdad, puesto que no hay barbero *ni escritor periódico* que no raciocine bien á veces, sin lógica artificial ni cosa que lo valga.... No porque el entendimiento tenga necesidad de tales auxilios para ejercitar sus operaciones, sino para ejercitarlas bien.»

No son los citados en el texto los únicos escritos del P. Feijóo donde se encuentran máximas de carácter literario. También hay algunas en sus *Reflexiones sobre la historia*, en ciertos párrafos del discurso *Glorias de España*, etc. En este último leemos, por ejemplo, la notable advertencia siguiente: «La análisis de una oración sólo toca al crítico ó censor que reflejamente quiera examinarla después. Anticiparla el orador es deshacer su propia obra al mismo tiempo que la fabrica».

Lo que en todos estos escritos del P. Feijóo palpita, y lo que los hace simpáticos en medio de sus errores y ligerezas, es la reivindicación constante, sistemática y apasionada de los derechos y libertades del genio, así en la ciencia como en el arte. En este punto, el contraste de sus opiniones con las de Luzán es palmario y evidente, pudiendo considerarse al uno y al otro como cabezas respectivamente de las dos escuelas literarias que llenaron con sus luchas todo el siglo XVIII.

De Luzán conocemos ya los principios estéticos generales; no sus doctrinas concernientes á la técnica literaria. Su libro, que gozó autoridad de código por más de una centuria, y fué luego olvidado y proscrito durante la época romántica, ha sido ampliamente vengado de tales desdenes por aventajados críticos contemporáneos, tales como el Sr. Cueto y el Sr. Fernández y González. Uno y otro han dejado fuera de toda duda que, lejos de ser Luzán un repetidor servil de las poéticas de los franceses, su clasicismo es mucho más italiano que francés, y difiere y se aparta profundamente del de Boileau en puntos tan esenciales como admitir ó rechazar lo maravilloso cristiano á título de fuente de inspiración poética. Por otra parte, basta abrir el libro y notar su traza y disposición, las citas y autoridades en que Luzán se complace, los modelos que recomienda y los libros que extracta, para convencerse de que, en efecto, la *Poética* de Luzán, compuesta primitivamente (1728) en lengua italiana y en seis discursos, con el título de *Ragio-*

namenti sopra la Poesia[1], refleja exclusivamente el modo de pensar reinante en las Academias de Nápoles y de Palermo, y que por esta razón y otras muchas se parece más á las poéticas de nuestro siglo XVI, tocadas de influencia italiana (como la del Pinciano ó la de Cascales), que no á las obras críticas de Boileau, D'Aubignac, Le Bossu y Batteux, las cuales en alma y cuerpo intentaron trasplantar algunos discípulos y sucesores de Luzán á nuestro suelo.

El clasicismo italiano ha sido siempre mucho más libre, más variado, menos convencional, menos rígido y meticuloso, y, por decirlo todo de una vez, más poético y menos oratorio que el clasicismo francés. Las ventajas de Luzán, ingenio poco inventivo, pero de gran seso, se derivan principalmente de las buenas fuentes en que bebió, y que muy pronto comenzamos á abandonar los españoles, aislándonos precisamente de aquella literatura que entre todas las de Europa tiene más similitudes y afinidades con la castellana, y puede prestarnos mejores y menos ocasionados servicios. Luzán, más bien que como el primero de los críticos de la escuela francesa, debe ser tenido y estimado como el último de los críticos de la antigua escuela *italo-española*, á la cual permanece fiel en todo lo esencial y característico, teniendo sobre el Pinciano ó sobre Cascales la ventaja de haber alcanzado una cultura más varia, y más extenso conocimiento de extrañas literaturas, como la francesa y la inglesa.

1 Así lo testifica el biógrafo de Luzán (pág. 31).

Sobre la originalidad relativa del libro de Luzán, se han manifestado no leves sospechas. Blanco (White) dice redondamente que la *Poética* del humanista aragonés es una traducción libre del tratado *Della perfetta Poesia*, de Muratori, tan fiel al original, que á Blanco le sirvió para aprender por sí sólo el italiano cotejando ambos libros[1]. Hemos comparado muy despacio la obra de Luzán con el tratado de Muratori[2], y no hallamos el plagio que da á entender Blanco-White. Es verdad que de todos los autores que Luzán tuvo á la vista, fué Muratori el preferido, y aquel de quien tomó mayor número de ideas y de doctrinas; pero citándole siempre, corrigiéndole algunas veces, y siguiéndole á la letra muy pocas. Así, de Muratori está tomado el sistema de la *imitación de lo universal y de lo particular*, que, sin embargo, obtiene del talento filosófico de Luzán desarrollos originales; la doctrina del *fin de la poesía*, y el considerarla como hija ó ministra de la Filosofía moral; todo lo relativo á las fuentes del deleite poético, á la distinción de dos especies de verdad, *cierta* ó *probable*, y de dos verisimilitudes, una *popular* y otra *noble*; los preceptos que encaminan á hallar materia

1 Vid. *Life of Reverend Joseph Blanco-White*, publicada por Thom, vol. 1, pág. 21.

2 *Della perfetta poesia italiana spiegata è dimostrata con varie osservazioni, è con varii giudizii sopra alcuni componimenti altrui da Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del Serenis. sig. Duca di Modena.... Con le annotazioni critiche dell' Abate Anton Maria Salvini.... In Venezia, 1770, nella stamperia Colleti*, dos volúmenes, 4.º

nueva y maravillosa por medio del ingenio y de la fantasía, regulados por el juicio; la teoría de la perfección ó depuración de la naturaleza; la distinción de tres especies de *imágenes ó ídolos*; la preferencia dada á la imitación universal sobre la particular; la definición del ingenio y de la fantasía poética; en suma, casi todo lo fundamental y lo que es Estética pura. Pero con estas doctrinas combinó otras ideas sueltas, tomadas de diversos autores italianos, algunos de ellos antiguos como los comentadores de la *Poética* de Aristóteles, Pier Vettori (*Victorius*), Paulo Benio, Antonio Minturno; y otros (los más) contemporáneos suyos, como el famoso jurisconsulto Gravina (*Della ragione poetica*), el conde Monsignani (*De imitatione poetica*), Orsi, Crescimbeni y Quadrio. De los franceses únicamente cita (y éstos con mucha menos frecuencia), la *Retórica* del P. Lamy, la *Poética* de Boileau, las *Reflexiones* del P. Rapin, las anotaciones de Dacier al texto de Aristóteles, los discursos de Corneille sobre el poema dramático, y el tratado del P. Le Bossu sobre el poema épico, que califica de excelente. En ideas generales sobre la Belleza, ya sabemos que explotó á Crousaz, alemán de origen, si bien escribió en lengua francesa.

Hay, pues, mucha, muchísima labor de taracea en el libro de Luzán, y pueden marcarse capítulo por capítulo los hilos que han entrado á componer la trama. Así se explican también las repeticiones y las contradicciones que han creído advertir algunos. La *Poética* fué un libro útil en

su tiempo, quizá puede serlo todavía en algunos de sus capítulos, porque la verdad nunca es vieja: se recomienda, además, por una erudición positiva y sólida y por un modo de exposición, no desabrido y seco, como da á entender Quintana, sino amplio y ameno. Pero reconociéndole de buen grado todas estas virtudes y otras más, especialmente la discreción y el buen gusto habituales con que juzga la parte clásica ó italiana de nuestra literatura y la discreción y tacto en los ejemplos con que comprueba y hace española la doctrina, el más apasionado de Luzán no podrá concederle verdadera originalidad crítica. Luzán es un compilador en la mayor parte de su obra; pero es un compilador inteligente, que sabe cuánto se sabía en Italia y Francia en su tiempo, y que sabe asimilárselo con discernimiento propio. De todas maneras, conste que la *Poética* de Luzán no es una traducción, ni mucho menos, de la *Poética* de Aristóteles, como pretende D. Alberto Lista, el cual sin duda la había leído en sus mocedades y la había olvidado después[1]. La *Poética* de Luzán no tiene con los inmortales fragmentos del Estagirita más relaciones que las que tiene cualquiera otra poética clásica, quiero decir, la adopción de algunas leyes estéticas de carácter universal y eterno, y también la mala interpretación de algunas observaciones de valor puramente histórico. Ni es cierto tampoco, como escribe Fernando Wolf[2], que Luzán *hubiera bebido la purísima agua del*

[1] *Ensayos literarios y críticos*, tomo II, pág. 226.
[2] *Floresta de rimas modernas castellanas*, tomo I, págs. 3 y 4.

Parnaso francés á las orillas del Sena mismo, puesto que Luzán no fué á París hasta 1747, diez años después de haber impreso su *Poética*, cuyos primeros materiales son, como queda dicho, italianos. En el mismo yerro incurrió D. Antonio Alcalá Galiano en sus lecciones sobre la literatura del siglo XVIII [1], asentando en términos rotundos que Luzán «hubo de dirigirse á Francia como el país de donde entonces venía la luz....», y que allí estudió la *Poética* de Aristóteles, con los comentarios que le habían puesto los escritores franceses, y «tomando la teoría del P. Le Bossu sobre el poema épico, la puso en castellano, y la agregó á la de Aristóteles», afirmaciones todas tan contrarias á la verdad de los hechos, que casi nos hacen sospechar que los literatos de principios de nuestro siglo, aunque tan cercanos á Luzán por el tiempo, no tenían de su persona y de sus obras más que una idea confusa y superficial, ni leían ya la *Poética*, ni la consideraban como un libro, sino como una *fecha*. Tal había sido el contagio de la escuela francesa, que había acabado por imponernos los propios preceptistas de allende, dejando en la obscuridad y en el olvido á los mismos españoles que habían contribuído á acelerar su triunfo. Quizá la relativa independencia de Luzán, quizá lo mucho que tiene de latino y de italiano más bien que de francés, contribuyó al desdén con que en los últimos años del siglo XVIII se miraba su libro, desdén del cual se perciben huellas aun en el mismo Quintana, que, por otra parte, habla

1 Página 38.

de él con más conocimiento y con algún elogio, no sólo respecto del valor histórico de la empresa que realizó, sino respecto del valor intrínseco del libro, que justamente apellida «sano y seguro en principios, oportuno y sobrio en erudición y en doctrina, juicioso en el plan y claro en el estilo», aunque de ningún modo se le puede conceder lo que después añade, es á saber: que está escrito sin amenidad alguna y que inspira poco interés, puesto que la mayor amenidad y el mayor interés de un libro didáctico consisten precisamente en esas cualidades de orden lúcido, de claridad, de sobriedad, etc., que él mismo acaba de otorgar al preceptista de Zaragoza. Yo confieso que la lectura de esta *Poética* jamás me ha fastidiado, sino interesado y divertido, y á todos los que la han leído con alguna atención, oigo decir lo mismo.

La *Poética* de Luzán presenta notables variantes en sus dos ediciones, la de Zaragoza, 1737, en un abultado volumen en folio, y la de Madrid, 1789, en dos volúmenes en 8.° La primera es la única que Luzán dirigió por sí mismo, y así podemos creer que refleja con más exactitud su pensamiento, pero es mucho más incompleta. En la segunda entendieron los hijos y también los amigos y discípulos del autor, y de un modo muy especial D. Eugenio de Llaguno y Amírola, que se encargó de colocar en sus lugares respectivos las copiosas adiciones y capítulos enteros que Luzán había dejado entre sus papeles. Generalmente hablando, estas adiciones y enmiendas me-

joran el texto, y suelen referirse á libros que Luzán no había leído antes (v. gr., el *Paraíso Perdido* de Milton, que él dió á conocer por primera vez en España, traduciendo algunos fragmentos), ó bien á noticias históricas acerca de nuestra antigua poesía y versificación. Pero alguna vez, aunque rara, advertimos pequeñas supresiones de un carácter muy sospechoso. En la primera edición, Luzán, bien porque así lo sintiera, bien por no atacar de frente la opinión común, hacía notables concesiones al teatro español. Por ejemplo, de Calderón decía: «Admiro la nobleza de su locución que, sin ser jamás obscura ni afectada, es siempre elegante, y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso á su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde los críticos tienen muy poco ó nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar.» Todo este pasaje ha desaparecido en la segunda edición [1]. ¿Es que Luzán cambió de parecer con los años, y dejó de admirar á Calderón, ó es que Llaguno tuvo la osadía de alterar el texto en apoyo de sus opiniones, más radicalmente neoclásicas que las de Luzán? Hoy es imposible averiguarlo, pero la última conjetura nos parece más probable, y de todas suertes el hecho es curiosísimo.

La *Poética* de Luzán se divide en cuatro libros,

[1] Corresponde al capítulo xv del libro III.

concernientes, el primero al origen, progresos y esencia de la poesía, el segundo á la utilidad y deleite de ella, el tercero á los poemas dramáticos, y el cuarto á los épicos. De los géneros menores no hay tratado aparte, pero á ellos se refiere la mayor parte de la doctrina del segundo libro. No obstante, cuando la *Poética* se publicó por primera vez, advirtieron muchos esta falta, y Luzán se propuso remediarla, comenzando por escribir un tratado *de la sátira*, que hubo de extraviarse ó quedó incompleto, lo mismo que un capítulo sobre la declamación, cuya ausencia habían notado los Padres de Trévoux, en su Diario[1].

Ya antes de divulgarse en 1737 la *Poética*, habían corrido entre los apasionados del arte nacional voces desfavorables á las doctrinas que en ella inculcaba su autor, y especialmente al juicio que hacía de algunos famosos poetas españoles, como Góngora y Calderón. Los tiempos no estaban maduros aún para los innovadores, y Luzán, que descendía á la arena el primero, tenía que recibir en su escudo los primeros golpes. Así es que en el prólogo, en vez de proceder con la inmodestia y fanfarria que luego mostraron Nasarre, Velázquez y D. Nicolás Moratín, procura abroquelarse con mil precauciones oratorias, pidiendo humildemente que no se estimen

1 *La Poética ó Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies. Zaragoza, F. Revilla*, 1737, 503 págs.

—*La Poética, etc., etc.... por D. Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea: corregida y aumentada por su mismo Autor. Madrid, en la Imp. de D. Antonio de Sancha*, 1789, 2 tomos.

por *novedades* sus opiniones, puesto que hace más de dos mil años estaban, en todo lo substancial, escritas por Aristóteles y epilogadas por Horacio, y generalmente aprobadas y seguidas después en todas las naciones cultas, además de ser tan antiguas como la razón misma, de la cual recibían su mayor validez y fundamento. «Bueno fuera que desecháramos el oro de Indias porque viene de un Nuevo Mundo, y que por antipatía á las novedades, hubiera aún quien cerrase los ojos por no ver la circulación de la sangre, ó las *tubas falopianas*, ó los *vasos lácteos*, ú otros descubrimientos utilísimos.» El pasaje es curioso para mostrar el estado del gusto y de la cultura entre nosotros, y lo que tenía de atrevido el propósito de Luzán, que hoy nos parece poco más que un hábil y docto propagandista de lugares comunes.

Del mismo modo procura ponerse bien con los apasionados de Calderón y *de Solís*. La mezcla extraña de éstos dos nombres, entre los cuales no cabe paridad alguna, demuestra que la confusión de las ideas críticas era en Luzán no menor que en sus adversarios. D. Antonio de Solís, historiador atildado y retórico, es un poeta dramático muy de segundo orden, notable por cierto buen gusto relativo, ya muy raro en la época en que floreció, pero falto enteramente de originalidad y de arranque, y por ningún concepto merecedor de andar al lado de un genio como Calderón. Pero lo cierto es que á principios del siglo XVIII los dos nombres sonaban juntos, y Luzán se disculpa igualmente de haber notado lunares en

ni con mucho, á pesar de la total renovación de la ciencia estética, de la cual estos preceptistas menudos no suelen darse por enterados.

El *Batteux* castellano no se imprimió más que una vez [1], y consta de nueve voluminosos tomos en cuarto, ocupando por lo menos doble espacio que el texto francés. Es realmente una compilación ó masa indigesta de muchos tratados y fragmentos, bajo cuya mole casi desaparece el pobre autor original. Pero esta compilación tuvo también su utilidad relativa, y mediante ella se hicieron familiares á nuestros críticos, no sólo los tratados de Longino y Dionisio de Halicarnaso (pésimamente traducidos por cierto), sino largos pedazos del *Curso de literatura* de La Harpe, de la Poética de Marmontel, de las paradojas de Fontenelle y La Motte, de los artículos literarios de la Enciclopedia, y hasta de las obras de Sulzer y otros estéticos alemanes. Además, el *Tratado de las Bellas Artes reducidas á un principio*, que forma el primer volumen del Batteux castellano, tiene un carácter de teoría y de sistema y un grado de elaboración científica, á que no alcanzan las indicaciones sueltas de las primeras lec-

[1] *Principios filosóficos de la Literatura, ó curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras, Traducida al castellano, é ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la Literatura española, por D. Agustín García de Arrieta.* Madrid, imprenta de Sancha, 1797-1805.

En las *Variedades*, etc. (tomo v), pág. 101, puede leerse una sangrienta crítica de Munárriz contra el traductor de Batteux.

sienten, de la filosofía natural y de la teología», y añade cándidamente, con el P. Le Bossu en la mano, que la mayor utilidad de la *Iliada* consiste en mostrar cuán necesaria sea la unión y concordia entre los jefes de un ejército, de donde infiere que Homero «en la política y en la moral consiguió su fin, pero no es tan cierto que igualmente le consiguiese en la filosofía y teología, porque los filósofos ya sabían por figuras y símbolos todo lo que *Homero les escondía en sus versos* [1].» Con este criterio esotérico y pedagógico, aplaude á aquellos obispos griegos, de quienes se cuenta, con verdad ó sin ella, que condenaron á las llamas las obras de los poetas líricos, porque de tales

1 También creía Luzán (tomo I, pág. 99) que la *utilidad* de la Tragedia consistía en que «los príncipes aprendiesen á moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad á una extrema miseria», y consideraba el poema dramático como «una escuela provechosísima que enseña á conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y á descifrar las dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de Estado». No conozco espíritu más prosaico que el de estos covachuelistas del siglo pasado, aun los de más talento y los mejores. ¿Quién piensa en tales cosas cuando lee á Sófocles ó á Calderón?

Para comprender á qué extravíos arrastra la intrusión en la Estética de conceptos extraños á ella, baste decir que Luzán impone á su poeta la obligación de instruir á sus lectores, siempre que tenga ocasión, «ya en la moral, ya en la política, ya en la milicia, ya en la economía y en los avisos de un padre de familia, ya en la geografía», etc. (Tomo I, pág. 107.) Es deplorable la influencia que ejercieron estos consejos en la plaga de poemas didácticos que inundó á España en el siglo XVIII. Cascales había protestado con mucha elocuencia, como á su tiempo vimos, contra la supuesta poesía didáctica.

el uno y en el otro: «Pasa en nuestro caso (escribe, y son notables sus frases) lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele prender y castigar á los primeros que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados: *es cierto que no lo son ni Calderón ni Solís*, y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razón aplicar á otros autores de inferior nota y de clase muy distinta.» ¿Quiénes serían éstos? ¡Probablemente Tirso ó Alarcón, de quienes no se dice una palabra en esta *Poética*, donde Solís es elogiado á cada paso! ¡Qué desconocimiento tan completo de nuestra historia literaria el que tenían ó afectaban nuestros críticos del siglo XVIII!

Los errores de Luzán no hay para qué señalarlos muy menudamente: son los del clasicismo de su tiempo, y desde las primeras páginas del libro se revelan. Decir que *el fin de la poesía es el mismo de la filosofía moral*, y que pueden darse odas y poemas que tengan por único fin la exposición de lo útil, era comenzar negando el arte mismo, del cual se iban á dar preceptos, y arruinar de un golpe toda la labor de nuestros escolásticos, que Luzán no había leído y que hubieran podido darle muy buenas lecciones sobre la independencia del Arte. Á Luzán le extravía, como á todos los teóricos de su siglo, la tendencia *docente* y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas «para explicar á los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos

sienten, de la filosofía natural y de la teología», y añade cándidamente, con el P. Le Bossu en la mano, que la mayor utilidad de la *Iliada* consiste en mostrar cuán necesaria sea la unión y concordia entre los jefes de un ejército, de donde infiere que Homero «en la política y en la moral consiguió su fin, pero no es tan cierto que igualmente le consiguiese en la filosofía y teología, porque los filósofos ya sabían por figuras y símbolos todo lo que *Homero les escondía en sus versos* [1].» Con este criterio esotérico y pedagógico, aplaude á aquellos obispos griegos, de quienes se cuenta, con verdad ó sin ella, que condenaron á las llamas las obras de los poetas líricos, porque de tales

[1] También creía Luzán (tomo I, pág. 99) que la *utilidad* de la Tragedia consistía en que «los príncipes aprendiesen á moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad á una extrema miseria», y consideraba el poema dramático como «una escuela provechosísima que enseña á conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y á descifrar las dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de Estado». No conozco espíritu más prosaico que el de estos covachuelistas del siglo pasado, aun los de más talento y los mejores. ¿Quién piensa en tales cosas cuando lee á Sófocles ó á Calderón?

Para comprender á qué extravíos arrastra la intrusión en la Estética de conceptos extraños á ella, baste decir que Luzán impone á su poeta la obligación de instruir á sus lectores, siempre que tenga ocasión, «ya en la moral, ya en la política, ya en la milicia, ya en la economía y en los avisos de un padre de familia, ya en la geografía», etc. (Tomo I, pág. 107.) Es deplorable la influencia que ejercieron estos consejos en la plaga de poemas didácticos que inundó á España en el siglo XVIII. Cascales había protestado con mucha elocuencia, como á su tiempo vimos, contra la supuesta poesía didáctica.

el uno y en el otro: «Pasa en nuestro caso (escribe, y son notables sus frases) lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele prender y castigar á los primeros que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados: *es cierto que no lo son ni Calderón ni Solís*, y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razón aplicar á otros autores de inferior nota y de clase muy distinta.» ¿Quiénes serían éstos? ¡Probablemente Tirso ó Alarcón, de quienes no se dice una palabra en esta *Poética*, donde Solís es elogiado á cada paso! ¡Qué desconocimiento tan completo de nuestra historia literaria el que tenían ó afectaban nuestros críticos del siglo XVIII!

Los errores de Luzán no hay para qué señalarlos muy menudamente: son los del clasicismo de su tiempo, y desde las primeras páginas del libro se revelan. Decir que *el fin de la poesía es el mismo de la filosofía moral*, y que pueden darse odas y poemas que tengan por único fin la exposición de lo útil, era comenzar negando el arte mismo, del cual se iban á dar preceptos, y arruinar de un golpe toda la labor de nuestros escolásticos, que Luzán no había leído y que hubieran podido darle muy buenas lecciones sobre la independencia del Arte. Á Luzán le extravía, como á todos los teóricos de su siglo, la tendencia *docente* y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas «para explicar á los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos

sienten, de la filosofía natural y de la teología», y añade cándidamente, con el P. Le Bossu en la mano, que la mayor utilidad de la *Iliada* consiste en mostrar cuán necesaria sea la unión y concordia entre los jefes de un ejército, de donde infiere que Homero «en la política y en la moral consiguió su fin, pero no es tan cierto que igualmente le consiguiese en la filosofía y teología, porque los filósofos ya sabían por figuras y símbolos todo lo que *Homero les escondía en sus versos* [1].» Con este criterio esotérico y pedagógico, aplaude á aquellos obispos griegos, de quienes se cuenta, con verdad ó sin ella, que condenaron á las llamas las obras de los poetas líricos, porque de tales

1 También creía Luzán (tomo I, pág. 99) que la *utilidad* de la Tragedia consistía en que «los príncipes aprendiesen á moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad á una extrema miseria», y consideraba el poema dramático como «una escuela provechosísima que enseña á conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y á descifrar los dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de Estado». No conozco espíritu más prosaico que el de estos covachuelistas del siglo pasado, aun los de más talento y los mejores. ¿Quién piensa en tales cosas cuando lee á Sófocles ó á Calderón?

Para comprender á qué extravíos arrastra la intrusión en la Estética de conceptos extraños á ella, baste decir que Luzán impone á su poeta la obligación de instruir á sus lectores, siempre que tenga ocasión, «ya en la moral, ya en la política, ya en la milicia, ya en la economía y en los avisos de un padre de familia, ya en la geografía», etc. (Tomo I, pág. 107.) Es deplorable la influencia que ejercieron estos consejos en la plaga de poemas didácticos que inundó á España en el siglo XVIII. Cascales había protestado con mucha elocuencia, como á su tiempo vimos, contra la supuesta poesía didáctica.

el uno y en el otro: «Pasa en nuestro caso (escribe, y son notables sus frases) lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele prender y castigar á los primeros que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados: *es cierto que no lo son ni Calderón ni Solís*, y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razón aplicar á otros autores de inferior nota y de clase muy distinta.» ¿Quiénes serían éstos? ¡Probablemente Tirso ó Alarcón, de quienes no se dice una palabra en esta *Poética*, donde Solís es elogiado á cada paso! ¡Qué desconocimiento tan completo de nuestra historia literaria el que tenían ó afectaban nuestros críticos del siglo XVIII!

Los errores de Luzán no hay para qué señalarlos muy menudamente: son los del clasicismo de su tiempo, y desde las primeras páginas del libro se revelan. Decir que *el fin de la poesía es el mismo de la filosofía moral*, y que pueden darse odas y poemas que tengan por único fin la exposición de lo útil, era comenzar negando el arte mismo, del cual se iban á dar preceptos, y arruinar de un golpe toda la labor de nuestros escolásticos, que Luzán no había leído y que hubieran podido darle muy buenas lecciones sobre la independencia del Arte. Á Luzán le extravía, como á todos los teóricos de su siglo, la tendencia *docente* y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas «para explicar á los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos

sienten, de la filosofía natural y de la teología», y añade cándidamente, con el P. Le Bossu en la mano, que la mayor utilidad de la *Iliada* consiste en mostrar cuán necesaria sea la unión y concordia entre los jefes de un ejército, de donde infiere que Homero «en la política y en la moral consiguió su fin, pero no es tan cierto que igualmente le consiguiese en la filosofía y teología, porque los filósofos ya sabían por figuras y símbolos todo lo que *Homero les escondía en sus versos* [1].» Con este criterio esotérico y pedagógico, aplaude á aquellos obispos griegos, de quienes se cuenta, con verdad ó sin ella, que condenaron á las llamas las obras de los poetas líricos, porque de tales

1 También creía Luzán (tomo I, pág. 99) que la *utilidad* de la Tragedia consistía en que «los príncipes aprendiesen á moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad á una extrema miseria», y consideraba el poema dramático como «una escuela provechosísima que enseña á conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y á descifrar los dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de Estado». No conozco espíritu más prosaico que el de estos covachuelistas del siglo pasado, aun los de más talento y los mejores. ¿Quién piensa en tales cosas cuando lee á Sófocles ó á Calderón?

Para comprender á qué extravíos arrastra la intrusión en la Estética de conceptos extraños á ella, baste decir que Luzán impone á su poeta la obligación de instruir á sus lectores, siempre que tenga ocasión, «ya en la moral, ya en la política, ya en la milicia, ya en la economía y en los avisos de un padre de familia, ya en la geografía», etc. (Tomo I, pág. 107.) Es deplorable la influencia que ejercieron estos consejos en la plaga de poemas didácticos que inundó á España en el siglo XVIII. Cascales había protestado con mucha elocuencia, como á su tiempo vimos, contra la supuesta poesía didáctica.

ra en otras, pero siempre «popular, libre, sin sujeción á las reglas de los antiguos». «Nuestra poesía antigua castellana no tuvo jamás Poética», dice en otra parte Luzán. Proposición más brillante que sólida: creemos haber demostrado en esta obra lo contrario. Toma Luzán, como tantos otros, por documento crítico de gran precio el humorístico desenfado de Lope de Vega, intitulado *Arte nuevo de hacer comedias*, tantas veces contradicho por el mismo Lope y por sus discípulos en apologías mucho más serias y más profundas, las cuales Luzán da muestras de ignorar de todo punto, y que le hubieran salvado de muchos errores en que lastimosamente cae por no conocer la *teoría* de nuestra antigua comedia; que teoría hubo en ella, como la hay, en todo movimiento literario, aun en los que á primera vista parecen más irregulares.

En lo que pudiéramos llamar *crítica negativa*, es decir, en la censura de los defectos más comunes y palpables de nuestras antiguas comedias, Luzán suele acertar, y se le puede dar la razón en casi todo, sin que esto implique cosa alguna en pro ni en contra de nuestro teatro, porque la crítica de Luzán es tan menuda y tan de pormenor y, de tal manera deja intacto el espíritu de las obras que analiza, que la verdadera crítica queda por hacer después de estos reparos mecánicos. Para él, la ignorancia de lo que llama *arte*, es decir, de las estériles disquisiciones con que llena su libro tercero, y en las cuales ningún poeta encontrará por cierto luz ni enseñanza para nada, le parece un pecado capital é

irremisible. Olvidándose de la bellísima teoría de la *verisimilitud popular* ó artística, con la cual, siguiendo á Muratori, había defendido en su primer libro todos los caprichos de la imaginativa que largamente se permitieron el Ariosto y todos los autores de poemas y libros caballerescos, se empeña aquí en proscribir las aventuras «que sólo tienen ser en la imaginación del poeta que las inventó», y en sujetar la fábula de las comedias á una cierta verosimilitud material y prosaica, condenando de un golpe géneros enteros, como las comedias mitológicas, las comedias de santos, la mayor parte de las heroicas, y todas aquellas en que interviene de una manera ú otra lo sobrenatural y lo maravilloso. De esta manera restringe caprichosamente la fábula cómica á no ser más que el trasunto poco ó nada idealizado de los accidentes de la vida común, sin admitir tampoco en las comedias de costumbres recurso alguno que salga de la más trivial y diaria realidad, aunque puedan darse y, de hecho se den, en el mundo casos mucho más raros y estupendos que cuantos imagina el arte. En lo cual bien se ve que Luzán, arrebatado por el furor censorio y por deducciones y consecuencias falsas de su doctrina (á la cual repito que es infiel en casi todo este libro), no sólo condena el teatro español, sino de rechazo todos los teatros del mundo, incluso el teatro francés, dado que no son casos frecuentes ni muy verosímiles en la vida los de Rodoguna ni los de Fedra. Y si se responde que para Luzán es una la verosimilitud de la tra-

gedia y otra la de la comedia, responderé que bajo el nombre de comedia, que impropiamente les dieron sus autores, confunde Luzán una porción de composiciones del teatro español que son verdaderos dramas trágicos, y que deben ser juzgados y absueltos por las mismas reglas que legitiman la verosimilitud de las tragedias griegas, y de las tragedias francesas, y de todas las tragedias posibles, aunque se acepte la caprichosa definición de Luzán, el cual, separándose aquí profundamente de la doctrina de Aristóteles, restringe la tragedia á ser «representación dramática de una gran mudanza de fortuna *acaecida á reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad*, cuyas caídas, muertes, peligros y desgracias exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, *sirviendo de ejemplo y escarmiento á todos; pero especialmente á los reyes y personas de mayor autoridad*».

De nada de esto, exceptuando el principio ético de la purificación de las pasiones, hay rastro en el texto del Stagirita, y era no pequeño atrevimiento querer amparar bajo su pabellón tal concepto de tragedia cortesana y áulica, que si puede ser la de los jardines de Versalles, nunca fué, ni por asomos, la de las fiestas de Baco.

Para comprender hasta dónde llega la negación del elemento poético en las teorías dramáticas de Luzán, baste decir que recomienda «como muy arreglado y metódico» para la composición de una *comedia* el sistema del P. Le Bossu, que

consistía en escoger ante todo una máxima para enseñarla alegóricamente en el poema, y «hallado el punto de moral que ha de servir de fondo y cimiento á la fábula, reducirla á una acción que sea general é imitada de las acciones verdaderas de los hombres, y que contenga alegóricamente la dicha máxima». ¡Qué comedias tan amenas y regocijadas se obtendrían por este procedimiento! Ciertamente con tales principios críticos, no es posible admirar mucho á Lope ni á Calderón.

Con sus ideas de verosimilitud material y tangible, es claro que Luzán había de llevar al último grado de rigor y nimiedad el famoso precepto de las unidades dramáticas. Más lógico y más intolerante que el autor del famoso verso:

«Una acción sóla, en un lugar y un día,»

exige la correspondencia exacta del tiempo de la acción con el tiempo de la representación, medidos por reloj. Como la representación más larga no dura arriba de cuatro horas, tampoco se deberán admitir en el teatro acciones que excedan mucho de ese término: Luzán lo preceptúa en términos expresos, por la singular razón de que «siendo esos dos períodos de tiempo, el uno original y el otro copia, se deben asemejar lo más que se pueda». Aquí Luzán tropieza con el famoso *período de sol* de la *Poética* de Aristóteles, y para librarse de tan formidable argumento, sale del paso con decir que el texto debe estar incorrecto ó interpolado. ¡Tal juego de cubiletes hacían estos críticos

aristotélicos con la autoridad de Aristóteles siempre que les estorbaba! Si hubiesen penetrado el verdadero sentido de la *Poética*, allí hubieran podido aprender que el *giro de sol* no es un precepto, y que Aristóteles distingue perfectamente el tiempo real del tiempo que podemos llamar *estético*, y estima la más perfecta fábula la que más ampliamente se dilate conforme á su naturaleza, hasta producir el cambio de felicidad en desdicha ó al contrario. ¿Qué mayor apología para el teatro español ó para el de Shakespeare?

Es de ver y admirar, como rasgo de época y de escuela, el ardor que Luzán pone en esta cuestión pueril, y cuán á regañadientes concede *una ó dos horas más*, hasta que, haciéndose cargo de la dificultad de encontrar argumentos que encajen en tan estrecho molde, acaba, como todos los sostenedores de esta absurda teoría, por dar á los poetas un modo de eludirla y falsearla, que consiste en no hablar nunca de días ni de horas, y apartar de la mente del espectador la noción de tiempo. En cuanto á la unidad de lugar, de la cual Aristóteles no dice una palabra, Luzán tiene la manga un poco más ancha, y aunque el rigor de la ley pide un lugar estable y fijo, tiene por *yerro leve y perdonable* el de quien ponga un acto de comedia en el Coso de Zaragoza, y otro en la plaza del Pilar. Pero hasta aquí llega su tolerancia, y reprende gravemente á no sé qué preceptista italiano que concedía al dramaturgo licencia para pasear á sus personajes por toda la ciudad y por *dos ó tres leguas* á la redonda. Para Luzán

ya esto es un intolerable abuso, lo mismo que las mutaciones de escena, que él quiere sustituir con ciertos tablados y divisiones horizontales, imaginadas por el Dr. Jerónimo Baruffaldi, y cien veces más contrarias á toda ilusión y verosimilitud que los cambios de decoración más frecuentes [1] y rápidos.

Á la pobre luz de estas intolerancias de escuela hizo Luzán la crítica del teatro español, encarnizándose con las infracciones repetidas de las unidades, con los anacronismos y los dislates geográficos, sin olvidar tampoco aquellos reparos éticos de que no hay teatro alguno que esté exento, y que de todos modos tienen poco que hacer en una Poética. Con copiar una parte de los anatemas que lanzaron sobre las comedias de Molière los dos grandes oradores sagrados de su tiempo, Bossuet y Bourdaloue, hubieran tenido de sobra para contestar victoriosamente á Luzán los partidarios de nuestro antiguo drama. Todo bien considerado, el escarnecimiento de los afec-

1 En cuanto á la doctrina de la purificación de las pasiones, Luzán sigue al pie de la letra el sentir de D. Josepe Antonio González de Salas (Vid. tomo II de esta obra nuestra, págs. 381 y 382), y añade las observaciones siguientes: «No hay duda que la demasiada alegría, los objetos externos y los varios deseos, disipan mucho el ánimo le distrahen y enajenan de suerte que raras veces entra en sí mismo ni se recoge á tratar consigo á solas.... Con la tristeza, pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y desea la tragedia en los ánimos de los oyentes, *se logra este tan provechoso retiro del alma en sí misma,* se templa la excesiva alegría», etc., etc.

De suerte que Luzán consideraba los espectáculos trágicos como un suplemento de los ejercicios espirituales.

tos nobles y generosos y las burlas que recaen en menosprecio del fervor religioso ó de la autoridad paterna, ó de la fidelidad conyugal, traen peores consecuencias sociales que los excesos del punto de honor vindicativo, expresión y degeneración bárbara de un alto sentido de dignidad propia y humana.

En el terreno puramente literario, la única observación de Luzán que implica verdadera trascendencia crítica es la que se refiere á la palidez, monotonía y leve estudio de los caracteres en nuestra dramática: observación injusta de todo punto si se la aplica á Tirso, á Alarcón, y hasta cierto punto á Moreto, y aun á algunas obras excepciónales de Lope y de Calderón, pero que tiene toda su fuerza si se limita al mayor número de las obras de éste (singularmente las comedias *de capa y espada)*, y á infinitas de los autores de segundo orden.

Ni siquiera el ejemplo y la doctrina de Pedro Corneille son bastantes para que Luzán tolere el género de las *tragicomedias* ó *comedias heroicas*, antes las condena como *abuso intolerable contra lo natural y lo verísimil*, y como un *nuevo monstruo no conocido de los antiguos*. Para Luzán no hay cosa más antipática que la mezcla de lo trágico con lo cómico, porque «queriendo lograr juntos los fines de la Tragedia y de la Comedia, no se logra ninguno».

La teoría del poema épico en Luzán es un mixto de las ideas de Benio y del P. Le Bossu, acordes entrambos en que la epopeya «debe servir

de instrucción especialmente *á los reyes y capitanes de ejército,* á los que manden y gobiernen, en lo que conduce *para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz*». Debajo de la alegoría de la fábula debe enseñarse alguna importante máxima moral, *ó proponer la idea de un perfecto héroe militar.* De este modo la epopeya vendrá á ser la poesía didáctica de los cuarteles, y una especie de suplemento de las ordenanzas. Lo extraño es que al lado de estas inepcias, que Luzán, á lo menos, tiene el mérito de no haber inventado, encontremos un singular capítulo en que Luzán patrocina y hace suya la noción del héroe épico dada por el *doctísimo* Juan Bautista Vico, y exprime, por decirlo así, el jugo de su libro de la *Ciencia Nueva*, tan desconocido entonces en la mayor parte de Europa, y cuya influencia fué tan tardía. Á haberse penetrado Luzán verdaderamente de la doctrina de su presunto maestro, ¿cómo hubiera podido empezar un capítulo con palabras de Vico, y acabarle con otras del P. Le Bossu?

Tal mezcla de luz y de sombras es característica del libro de Luzán, cuyos méritos hemos expuesto lealmente, sin dejar de poner á la vista sus imperfecciones, de las cuales, por su educación y por el espíritu de su tiempo, apenas podemos decirle responsable. Tal como es la *Poética*, contradictoria é incoherente en muchas cosas, y radicalmente falsa en otras, no produjo mejor doctrinal literario el siglo XVIII; y cualquiera que sea el mérito de Hermosilla, de Martínez de la Rosa

y de los últimos preceptistas de la escuela neo-clásica, no puede negar nadie que con atención los examine, que la riqueza filosófica y técnica del libro de Luzán aparece en ellos singularmente mermada, y que nada encontramos ni en el *Arte de Hablar*, ni siquiera en la elegante *Poética* del vate granadino, que aventaje ni se acerque en trascendencia estética á las bellísimas y sólidas doctrinas que en sus dos primeros libros (los mejores de la obra) expone Luzán sobre la imitación de lo universal y de lo particular, sobre los oficios del ingenio y de la fantasía, sobre la exornación de la materia por medio del artificio. En su línea, y como expresión teórica del pensamiento de una escuela, la *Poética* de Luzán no ha sido superada, ni rectificada, ni añadida, como tampoco lo ha sido la *Retórica* de Mayans y Siscár, pudiendo estimarse ambos libros como las dos columnas de la preceptiva literaria del siglo XVIII.

Las opiniones críticas de Luzán, muy señaladamente las que profesaba sobre nuestro antiguo teatro, y también la condenación del gongorismo (todavía dominante), á pesar de las oportunas salvedades que hacía reconociendo el indudable mérito de Góngora como poeta lírico, no podía menos de suscitar recia contienda y protestas del sentimiento nacional herido. Puede decirse que esta polémica empezó aun antes que la *Poética* hubiese salido de casa del impresor. Adjuntas á su primera edición van dos aprobaciones, por otra parte muy encomiásticas, de los Rdos. PP. Maes-

tros Manuel Gallinero y Miguel Navarro, los cuales, á pesar de ser grandes amigos y admiradores de Luzán, intentaron poner algún correctivo á las exageraciones de su crítica y volver por la honra, que suponían atropellada, de los antiguos autores castellanos. El P. Gallinero se separaba en términos rotundos de la opinión de Luzán y de los críticos transpirenaicos, afirmando, poco más ó menos como el P. Feijóo, que el rigor de tales críticos procedía de no considerar «que las reglas pueden mejorarse con la artificiosa adición de otros primores», de donde infería que, «habiendo alcanzado nuestros poetas los primores del arte (que en tiempo de Aristóteles no tenía aún toda su perfección y hermosura»), no debían tenerse por desordenado extravío, sino, al contrario, por audacia generosa, las novedades y bizarrías de los nuestros. Y puesto ya en este camino, recordaba con discreción á Luzán que iguales reparos de infracción de las reglas del arte se habían dirigido en su tiempo á Molière, y que éste había defendido mostrando bien poco respeto á los preceptistas. El P. Navarro, atenuando también las censuras de Luzán contra nuestros poetas, procedía *more scholastico*, extractando las doctrinas de San Agustín sobre el concepto de la belleza, y de Santo Tomás sobre el concepto del arte. Excuso advertir que estas aprobaciones de tan levantado espíritu, fueron suprimidas y condenadas al olvido, como dos monumentos de solemne pedantería y de barbarie, en la segunda edición de la *Poética*, dirigida en 1789 por el ele-

gante Llaguno, que trató la obra de Luzán con tan poca conciencia como el *Victorial de Don Pedro Niño* y otros libros que imprimió.

Pero ni Llaguno ni sus amigos pudieron borrar de la memoria de las gentes la docta crítica que hicieron de la *Poética* los redactores del *Diario de los Literatos* en el tomo IV de su meritoria publicación. Este artículo consta no menos que de 113 páginas, y es obra de dos autores. La parte meramente expositiva y de extracto pertenece á D. Juan Martínez de Salafranca; la parte crítica fué redactada por el bibliotecario D. Juan de Iriarte, uno de los hombres más doctos de aquella centuria, consumado gramático y latinista, autor de ingeniosos epigramas en la lengua madre y en la castellana, y de un bien digerido catálogo de los manuscritos griegos de la Real Biblioteca de Madrid. D. Juan de Iriarte, que había recibido en los colegios de Jesuítas de París y Ruan su educación literaria, discípulo del P. Porée, lo mismísimo que Voltaire, no podía ser muy hostil á los principios críticos profesados por su amigo Luzán; pero tanto podía en él el sentimiento nacional, que, aun haciendo grandes elogios de la *Poética*, se negaba resueltamente á asentir con el autor en lo que tocaba al mérito de nuestros poetas, y emprendía la defensa de la tragicomedia española, de la poesía en prosa, del teatro de Lope de Vega, y hasta de los versos más enigmáticos de Góngora [1]. Luzán había

[1] *Diario de los Literatos*, tomo IV, páginas 1 á 113. En la biografía de D. Juan de Iriarte, que precede á sus *Obras*

calificado el *Arte Nuevo* de Lope, de «libro cuyos fundamentos y principios se oponen directamente á la razón y á las reglas de Aristóteles». D. Juan de Iriarte quiere probar que Lope no compuso su *Arte* para apoyar la novedad de sus comedias, ni se propuso levantar nueva *poética* contra la de Aristóteles y Horacio, cuyos preceptos, en todo lo esencial, recomienda expresamente é inculca

Sueltas (1774), se especifican cuáles son los artículos del *Diario* que le pertenecen (tomo I, pliego F, sin foliar). Iriarte propendía á lo conceptuoso, aun dentro del gusto francés. Dedicó nada menos que ocho epigramas latinos á la alabanza de Fontenelle. Son de materia artística (dicho sea de paso) los tres siguientes dísticos de D. Juan de Iriarte sobre el desnudo en la escultura, que conceptúo notables por la elegancia de la dicción:

« XXXVIII.

Parcite, Pictores, obscenas pingere partes.
Fit meretrix vestrâ casta Minerva manu.

XXXIX.

Naturam haud sequeris, pingis qui turpia, Pictor.
Quod Natura tegit, debet et arte tegi.

XL.

Quid juvat in statuis obscena ostendere membra?
An lignum, an saxum, qui videt ista, putat? »

La educación extranjera nunca extinguió en D. Juan de Iriarte el vivo sentimiento de nacionalidad. De los que afectadamente remedaban el habla literaria, y costumbres de los franceses, se burló en este otro epigrama, mucho más picaresco de lo que el docto bibliotecario solía permitirse:

«Gallicus Hispanis habitus, saltatio, vestis,
Lingua, cibus, *morbus Gallicus* ipse placet.»

Entre otros opúsculos críticos de D. Juan de Iriarte, recopilados en el tomo II de sus *Obras Sueltas*, merece citarse la justa y severa censura que hizo de unas endechas muy conceptuosas y muy celebradas de D. Antonio de Solís, á la conversión de San Francisco de Borja.

en muchas partes de su obra, debiendo estimarse las contradicciones que en ésta se advierten como «elegantes rasgos de ingenioso despejo y bizarría». Hace notar el influjo *de la democracia* (sic) en nuestros antiguos teatros, y la necesidad en que se vieron nuestros poetas de atemperarse al gusto popular, aun protestando de él. «La obra de Lope más es *arte nuevo* de criticar comedias, que de hacerlas.»

Luzán había despedazado con verdadera saña de reformador, entonces necesaria, el enigmático soneto de Góngora en loor de Luís de Bavia, escogiéndole entre otros ciento como dechado de la más perversa y caliginosa poesía. D. Juan de Iriarte apura los esfuerzos de su ingeniosidad para defender el soneto de Góngora, y realmente saca ilesas de las garras censorias de Luzán algunas frases poéticas y figuradas de buena ley, como los *claveros celestiales*, los *bronces de la historia* y la *llave de los tiempos*; pero compromete en mal hora su causa cuando emprende dar racional sentido á este terceto, monstruoso embolismo de imágenes, sobre el cual tanto sudaron Salcedo Coronel y los demás intérpretes de Góngora, entendiéndole unos de la inmortalidad que comunica la imprenta, y otros de la caída de Ícaro:

«Ella á sus nombres puertas inmortales
Abre, no de caduca, no, memoria,
Que sombras sella en túmulos de espuma.»

Lo más brillante y lo más sólido del artículo del *Diario*, es la defensa de la tragicomedia, pros-

crita por Luzán como género monstruoso y bárbaro. Iriarte le recuerda que «los antiguos conocieron una especie de drama que participa de la Tragedia y de la Comedia, y que admite la mezcla de personas ilustres y vulgares, de sucesos serios y jocosos, como se observa en el *Amphytrion* de Plauto, y en el *Cyclope* de Eurípides, y debía acontecer en los dramas satíricos de Pratinas, según lo que de ellos sabemos, y según lo que indica la misma *Poética* de Horacio, de la cual bien claramente se deduce que en tales representaciones alternaban los Reyes y los Dioses con los Sátiros y los Faunos, y con la gravedad trágica, el donaire y la malicia cómica más subida de tono».

Á estos argumentos de autoridad añade otros de razón, derivados de la esencia misma del poema dramático: «No parece tan extraño ni tan violento el drama que une lo serio con lo jocoso, porque, no siendo el drama más que una imitación ó representación de las acciones y sucesos humanos, y encontrándose no pocos de éstos mezclados de lances serios y graves, y de festivos y graciosos chistes, con intervención de personas grandes y plebeyas, ¿qué repugnancia ni qué monstruosidad puede haber para que acciones y sucesos de esta calidad se representen? ¿Y si en el teatro de la vida humana pasan y suceden verdaderas tragicomedias, por qué razón no las podrá haber fingidas ó imitadas en el Theatro de la Poesía, suponiendo que en su representación se observen las condiciones y leyes del decoro y de la propiedad? Ni obsta el inconveniente que se opone de que los donayres

cómicos interrumpen y destruyen la fuerza de los afectos trágicos, porque lo mismo sucede dentro de la Tragedia y de la Comedia, en donde los afectos de lástima, de ternura y de amor, destruyen los de ira, furor y odio.... Estas y otras reflexiones abren la puerta á un dilatado discurso, en que *se pudiera demostrar que muchas de las máximas que los críticos establecen por leyes generales de la Dramática, no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación, como lo acredita la historia del Theatro antiguo y moderno*.... Fuera de que parece demasiado rigor querer añadir á la Comedia, sobre las tres unidades á que está sujeta, otra unidad cuarta, que es la unidad *de especie*, de suerte que no pueda haber más de una especie de Comedia, no ignorándose que los Romanos tuvieron tantas especies diferentes de Comedias, unas *Pretextatas*, otras *Togatas*, otras *Atelanas*, otras *Tabernarias*, etc., según la diversa clase y calidad de sus asuntos y personas, según su mayor ó menor gravedad y varia composición de lo serio y lo jocoso.»

¡Página de crítica verdaderamente sensata y admirable, pero que no fué la única que en el mismo sentido escribieron los apologistas de la tradición nacional, nunca muerta ni ahogada en el siglo XVIII, como ya hemos comenzado á notar y seguiremos viendo! Claro es que, pensando Iriarte de tan libre y racional manera, no podía menos de diferir de la sentencia de Luzán acerca de la unidad de tiempo. No sólo califica de pre-

tensión arbitraria la de las cuatro horas, sino que, en redondo, afirma que el estrechar los límites de la acción, no es sino sofocar y oprimir el ingenio, y cortar los vuelos á la pluma del poeta, «con lo cual llega á malograrse lo substancial de los dramas, que es el artificio de la Fábula».

Aunque todos estos reparos venían envueltos en una lluvia de flores derramada sobre todos los libros de la *Poética*, Luzán no dejó de sentir la punta del acero, y como no era la modestia la prenda distintiva de su carácter, hubo de responder en descomedido tono, con cierto folleto que imprimió en Pamplona, en 1741, trabajado á medias entre él y su amigo D. Josef Ignacio de Colmenares y Aramburu, oidor de la Cámara de Comptos, disfrazándose el primero con el anagrama imperfecto de D. Íñigo de Lanuza, y el segundo (de quien son todas las notas) con el de Henrico Pío Gilasecas Modenés. Luzán se defiende con habilidad en lo relativo á Góngora y á Lope: no así en la parte teórica, donde tenía peor causa, y donde se empeña en contestar á las razones con autoridades. Así, v. gr., para probar la ilegitimidad de la tragicomedia, sienta el principio de que *en la poesía dramática se debe preferir lo verosímil, aunque imposible ó falso, á lo verdadero inverosímil*, y para comprobarlo, cita á Cascales, Cervantes (en el *Pérsiles*, lib. II, cap. II), Scalígero, Pablo Benio, Dacier y Juan Bautista Vico [1].

[1] *Discurso apologético de D. Íñigo de Lanuza, donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre «La Poética»*

El gusto de Luzán se fué afrancesando más cada día, después de su viaje á París como secretario de embajada con el duque de Huéscar, desde 1747 á 1750. Buena prueba de ello nos ofrece su curioso libro intitulado *Memorias Literarias de París*, que imprimió, dedicado al P. Rávago, confesor de Fernando VI, en 1751. En este libro discurre Luzán de un modo ingenioso y ameno, pero con menos pureza de lengua que en sus obras anteriores, sobre los establecimientos de enseñanza en París, sobre el estado de las Letras y de las Ciencias, especialmente de la Física y de la Química, de las Matemáticas, de la Medicina y de la Historia Natural, sobre las Academias y las Escuelas militares, sobre las Bibliotecas y las Imprentas, todo con el más ardiente y simpático entusiasmo por la cultura, y mostrándose superior á la mayor parte de las preocupaciones de su siglo. Consideraba, por supuesto, á París como «el centro de las Ciencias y Artes, de las Bellas Letras, de la erudición, de la delicadeza y del buen gusto». Clamaba contra la incomunicación científica de unos pueblos con otros: «Las Ciencias y las Artes tocan hoy á su perfección: mil descubrimientos, mil inventos, mil máquinas, mil nuevos métodos allanan todas las dificultades y facilitan los estudios: en todas partes, en todas lenguas se habla, se escribe científicamente: el templo de la

de D. Ignacio de Luzán. Van añadidas algunas notas, sacadas de carta escrita al autor por Henrico Pio Gilasecas Modenés. Pamplona, J. J. Martínez, 1741, 8.°, 144 págs.

sabiduría es ya accesible á todos.... Todo alienta, todo influye, todo se comunica.» La figura de Luzán crece mucho á nuestros ojos con este candoroso é insaciable afán de ciencia que ya en su edad madura, y como si acabara de descubrirse un mundo nuevo para su espíritu, le lleva, lo mismo al curso de física experimental del abate Nollet ó al de química de la Planche, que á la representación de las tragedias de Crébillon y de Voltaire, ó á los salones en que imperaba Diderot. Todo lo indaga y escudriña, desde las cartillas en que aprenden los muchachos á leer, hasta la organización del Teatro de la Comedia Francesa, y todo procura referirlo á utilidad de su nación.

El entusiasmo de Luzán por los franceses, que le hace prorrumpir á la continua en pomposos ditirambos, no le ciega, sin embargo, para reconocer en aquella brillante cultura ciertos defectos y síntomas de decadencia. Así, v. gr., se duele del abandono de las letras clásicas, comparándolas sin duda con el floreciente estado en que durante su mocedad las había visto en Italia, si bien hace justicia al mérito de varios humanistas de París, tales como el abate Olivet y el P. Porée. Sobre la poesía francesa expone consideraciones bastante atinadas, empezando por reconocer que «quizá la Francia, y particularmente la Provenza, puede gloriarse de haber sido la primera en inventar y cultivar la poesía vulgar, sirviendo de modelo á otras naciones»; proposición hoy plenamente confirmada por el estudio de la Edad Media, pero

entonces de muy pocos sabida ni alcanzada. Llegando á los poetas que leyó y trató personalmente, con Voltaire es muy pródigo de alabanzas, concediéndole el primer lugar entre los ingenios contemporáneos. «Su poema la *Henriade*, sus tragedias, sus epístolas y otras muchas obras en verso y en prosa, le han adquirido una fama igual á la envidia y emulación de los que le han satyrizado cruelmente.... El ingenio vivo y fecundo de este poeta está siempre en acción y produciendo algo. Las novelas de *Zadig* y de *Babuc*, que han salido á luz poco ha, son suyas, como lo manifiesta el estilo y la ingeniosa discreción con que están escritas.... M. de Voltaire tendrá ahora poco más de cincuenta años: es cortés, discreto y delicado en la conversación: de ingenio muy agudo, de fantasía muy viva y muy fecunda, juntando á estas prendas naturales mucho estudio y asidua lección, una erudición universal y el conocimiento de muchas lenguas: en suma, un gran poeta, por más que sus émulos *ó sus mismos Escritos*, le hayan rebajado parte de su mérito y de su fama.» No puede uno menos de sonreirse cuando considera que este retrato de Voltaire, trazado sin duda de buena fe y sólo con una intención literaria (puesto que en la religiosidad de Luzán nadie ha puesto tilde ni reparo), fué dedicado al confesor del piadosísimo rey Fernando VI. Verdad es que la fama de la impiedad de Voltaire no había llegado entonces adonde llegó en su escandalosa vejez, y muchos (de los cuales, sin duda, era Luzán) le consideraban únicamente como

un escritor ameno, aunque algo atrevido y licencioso.

Luzán había defendido con extraordinario calor en su *Poética* la teoría de los géneros *puros*, pero en París cambió de parecer en vista de las obras de La Chausée y de Diderot, se hizo acérrimo partidario de la comedia sentimental ó *lacrimatoria*, y al año siguiente de su vuelta de París imprimió, dedicada á la marquesa de Sarria (en cuya casa se tenía la célebre *Academia del Buen Gusto*), una traducción de *Le préjugé à la mode*, de La Chausée, con el título de *La razón contra la moda*, acompañada de un prólogo entusiasta. Creía Luzán, y lo afirma en sus memorias, que este género de dramas sentimentales ó tragedias urbanas podían competir con las obras más célebres que hubieren aparecido en teatro alguno del mundo, y siguiendo las huellas de Diderot, condenaba por afectado y altisonante el estilo sentencioso de las tragedias clásicas, anunciando que si esa falsa sublimidad seguía en aumento, muy pronto se perdería en Francia toda naturalidad de estilo y toda noción de verdadera elocuencia. Y aun va más allá, cuando condena todas las modernas *Fedras, Electras, Ifigenias*, y todos los *Orestes* y los *Edipos*, en palabras tales y tan curiosas, que deben transcribirse aquí, por lo mismo que proceden de un preceptista de los que por tradición llamamos *helados* y *sistemáticos*, y para eterno escarmiento de los que quieren condensar en una fórmula toda la vitalidad del pensamiento de un hombre: «Los poe-

tas franceses, queriendo emular, y aun superar la fama de los trágicos griegos, se propusieron los mismos asuntos.... *Pero no repararon que los assuntos que eran verisímiles en la antigua Athenas y en la antigua Roma, son ahora totalmente inverisímiles en París y en todas partes.* Ya el pueblo no cree en Oráculos, ni en la cólera de los falsos Dioses, ni en los Manes que quieren ser aplacados; ni se tiene por virtud heroyca el vengarlos y aplacarlos con la sangre de sus agressores, *ni la historia fabulosa de los tiempos oscuros y heroicos puede hallar crédito en el auditorio presente.* Tal vez esta razón ha sido la que ha contribuído más al poco aplauso que ha tenido el moderno *Orestes* de Voltaire. Y yo miro como una especie de prodigio del ingenio y del arte el efecto y la conmoción que produce siempre que se representa la *Phedra* de Racine, y las lágrimas que obligan á derramar á todo el auditorio algunas de sus escenas.» El que lea este trozo enteramente romántico, y considere cuán difícil es de vencer y rendir el envejecido error antiguo, no dejará de conceder á Luzán el título de hombre superior, dado el nivel intelectual en que le tocó vivir, sin cultura propia é indígena entre los suyos, y con cultura de *transición* entre los extraños.

Y esta cultura, así como no la rechazaba por prejuicio ó engreimiento nacional, tampoco le seducía y fascinaba en todas sus partes, como sedujo y fascinó á tantos otros extranjeros, que fueron á París como atraídos por un canto de si-

rena. Luzán apenas daba valor alguno á la filosofía francesa del siglo pasado. «En París todo el mundo estudia la *Physica*, y la estudia muy bien; pero pocos ó ninguno aprenden ni llegan á saber una verdadera Lógica, ni una verdadera Metaphísica. No he oído jamás hablar ni de Bacón de Verulamio, ni de Wolfio; si algunos nombran á Leibnitz, es por lo que tuvo de gran matemático; de Locke no se hace mucho caso, tachándole algunos de que no fué buen geómetra. Nadie habla ni se acuerda de Platón, como si tal hombre no hubiese habido en el mundo. Y cuanto á Aristóteles, bien podré asegurar, sin recelo de engañarme, que nadie ha leído ni lee sus obras originales, sin embargo de que todos las desprecian. *De aquí resulta que ordinariamente, en las obras que salen en París, se hallará falta de méthodo y de solidez en los discursos, en los cuales sólo ha trabajado la imaginación viva del autor....* La misma Religión no está segura de estos asaltos repentinos.... Y como la falta de Lógica y de Metafísica es general, todo pasa, cualquiera opinión algo brillante halla aplauso y apoyo, y nadie sabe descubrir el error.» Ni tampoco se dejó llevar del general deslumbramiento que en su tiempo producían los adelantos prodigiosos de las ciencias matemáticas y físicas, ni del desprecio que sus cultivadores mostraban hacia las otras artes: «La Historia, la Poesía, la Erudición, comparadas con una theoría del movimiento de los satélites de Júpiter, son como un juego de niños en el concepto de estos mathemáticos.

No sé si en esto aciertan: *yo creo que no*[1].»

El mayor mérito de Luzán en estas *Memorias* consiste en haber sabido distinguir en la cultura francesa de su tiempo el oro del hierro y el hierro del barro. Así le oímos quejarse amargamente de aquella turba de novelas licenciosas que fueron la plaga del siglo pasado, y echar de menos los libros de caballerías desterrados por el *Quijote*. «Por fin aquellos libros inspiraban la inclinación á las armas, el valor, la intrepidez, la buena fe, el sufrimiento y el preferir la muerte á la infamia, virtudes que hacían siempre mucha falta á la nación que las perdiere.... Las novelas francesas, por el contrario, no inspiran sino amores, placeres y lascivias, assuntos tanto más dañosos cuanto más las costumbres de casi toda Europa están inclinadas ya con demasía á las delicias y al ocio[2].»

1 La penetración crítica de Luzán era tan grande, que en otro pasaje de estas Memorias llama la atención de los filólogos sobre las particularidades del dialecto *roumanche* del país de los Grisones, y sus semejanzas y diferencias con otras lenguas neolatinas, y especialmente con el catalán.

2 *Memorias literarias de París: actual estado y méthodo de sus estudios. Al Rmo. P. Francisco de Rávago, de la Compañía de Jesús, confessor del Rey nuestro Señor*, etc.... *Por D. Ignacio de Luzán, Superintendente de la Real Casa de Moneda, Ministro de la Real Junta de Comercio*, etc.... *Con licencia. En Madrid, en la imprenta de D. Gabriel Ramirez.... Año de 1751*, 8.°

Es muy notable, así por las ideas como por el estilo, la aprobación de este volumen, suscrita por D. Juan de Aravaca, uno de los más elocuentes oradores sagrados de aquella edad. Contiene una especie de teoría del *buen gusto* no muy original, pero juiciosa y bien expuesta. Sobre todo, encuentro digno de alabanza el párrafo siguiente:

Luzán contribuyó más que otro alguno á lanzar á la literatura española en la general corriente europea, lo cual en cierto modo era inevitable, dada la mísera postración de nuestras letras y el empobrecimiento cada día mayor del espíritu nacional. Pero aun siendo Luzán ingenio tan hondamente marcado con el sello de la imitación extraña, sus doctrinas críticas parecen un dechado de españolismo y de tolerancia si se las compara con las de otros eruditos amigos suyos, que con grande estrépito y alarde de fuerza se dieron á seguir el camino abierto por la *Poética*, tomando de ella los peores lados, y exagerándolos hasta un grado de violencia y fanatismo casi increíble.

Entre estos escritores son dignos de especial mención D. Blas Antonio Nasarre y Férriz, don Agustín de Montiano y Luyando y D. Luís Joseph Velázquez, medianos críticos todos y muy

«Lo que llamamos *seguir las reglas,* no es el acomodar á nuestros usos y costumbres las ideas y calidades de los sujetos que ya murieron, sino *el inclinar y disponer los ánimos de los presentes á que entren en el genio, ideas y locución de los Antiguos, conservándoles cuidadosamente todo lo que les es propio y característico, sin atribuirles nuestras modas, ni confundir lo pasado con lo presente.*»

Además de todos los escritos hasta aquí citados, Luzán dejó algunos otros de materia crítica, enumerados por su biógrafo y por Latassa; v. gr.: *Retórica de las conversaciones* (ms.); *Ragionamenti sopra la Poesia* (primer esbozo de la *Poética); Sogno d' il buon gusto* (ms.); *Cartas latinas á los Diaristas de Trévoux en defensa de la literatura española* (se imprimieron en Zaragoza en 1743, pero no hemos llegado á verlas); estudio sobre el *Catilina* de Crébillon (ms.); *Disertación sobre la égloga, contra Fontenelle*, etc., etc.

inferiores á Luzán en alteza y novedad de pensamientos, aunque dignos de buena memoria por otras razones [1].

El bibliotecario D. Blas Nassarre, aragonés como Luzán, y á quien éste honra nada menos que con los epítetos de *escritor sabio y elocuente*, es uno de esos personajes literarios de cuyo mérito muy difícilmente llega á hacerse cargo la posteridad, pasadas las circunstancias que les dieron transitoria fama. Los pocos escritos suyos que conocemos, están afeados casi todos, ó por una erudición indigesta y trasnochada, ó por una extravagancia que raya en lo ridículo. Y, sin embargo, sus contemporáneos no iban del todo descaminados en tenerle por hombre nada vulgar. En la Academia Española pocos trabajaron más que él, en los años inmediatos á su fundación. Como bibliógrafo y paleógrafo honra su nombre el largo prólogo que estampó al frente de la *Polygraphia Universal* de D. Cristóbal Rodríguez, historiando las variaciones de la escritura española desde las monedas autónomas hasta el siglo XII. Como jurisconsulto, supo unir

1 No carece de curiosidad para el estudio de las ideas en el siglo XVIII, cotejar el libro de Luzán con otro de muy parecido asunto, que escribió en tiempo de Carlos III el Duque de Almodóvar, traductor de Raynal:

—*Década Epistolar sobre el estado de las Letras en Francia, su fecha en París, año de 1780. Por D. Francisco María de Silva, año de 1781: Á beneficio de la Real Sociedad Económica de Madrid.*

El autor fué molestado por la Inquisición como enciclopedista, aunque en este libro hace bastantes distingos, y se muestra muy severo con los autores irreligiosos.

el estudio de la arqueología y de las humanidades con el de los textos legales, y figuró no sin lucimiento en el escuadrón de los Finestres y Mayans, merced á los cuales nunca se extinguió del todo en las aulas españolas la luz que en otras edades habían encendido Antonio Agustín y Antonio Gouvea, Covarrubias, Fernández de Retes y Ramos del Manzano.

De intento hemos hecho conmemoración de estas buenas partes del entendimiento y aplicación de Nasarre, para que parezca mayor el contraste con lo absurdo y descaminado de su crítica literaria, en la cual apenas se percibe el más remoto vislumbre de un pensamiento filosófico, é impera y campea á sus anchas el más increíble mal gusto. Reimprimió el *Quijote* de Avellaneda, que él y su amigo Montiano juzgaban mucho más entretenido y chistoso que el de Cervantes. Reimprimió también las Comedias de Cervantes, no porque le gustasen, sino, al revés, porque le parecían malas, y no le parecían ni siquiera comedias, de donde infería que Cervantes las había compuesto como parodias intencionadas del estilo y gusto de Lope de Vega. La especie es tan estrambótica, que parece imposible que haya cabido en cerebro de hombre sano. Júzguese como se quiera de las comedias de Cervantes, nadie que las lea de buena fe, y que lea el prólogo en que su inmortal autor se queja tan amargamente de no encontrar actores que se las representasen, y á duras penas librero que quisiera sacarlas á luz, dudará ni por un momento de que fueron escri-

tas en serio. ¿Y por qué no habían de serlo? Entre los innumerables dramaturgos anteriores á Lope de Vega, ¿quién es el que puede entrar en comparación con Cervantes, si se exceptúan acaso Torres Naharro y Micael de Carvajal? Prescindiendo de la grandiosa y épica *Numancia*, que todavía no estaba impresa ni descubierta cuando Nasarre escribía, ¿por qué había de avergonzarse Cervantes ni nadie de ser autor de una comedia de costumbres tan ingeniosa y amena como *La Entretenida*, de una comedia de carácter, tan original como *Pedro de Urdemalas*, de una comedia de moros y cristianos tan bizarra y pintoresca como *El Gallardo Español*, de un drama novelesco tan interesante y fantástico como *El Rufián Dichoso*, y de una serie de entremeses que son cada cual, sobre todo los escritos en prosa, un tesoro de lengua y un fiel y acabado trasunto de las costumbres populares?

Pero en esas comedias *no se guardan las unidades*, decía Nasarre, y por eso es imposible que Cervantes haya podido escribirlas de buena fe, él que tanto había inculcado en el *Quijote* la necesidad de observarlas. Ya dijimos en el tomo II, y no hemos de repetir aquí, de qué manera tan natural y tan sencilla se explica para nosotros esta aparente contradicción de Cervantes. ¿Pero no advirtió Nasarre que en el mismo libro que imprimía, en el diálogo de la *Curiosidad* y de la *Comedia*, se había encargado Cervantes de satisfacerle y de explicarle el cambio y de impugnarse á sí mismo?

Á decir verdad, la reimpresión de las comedias de Cervantes no fué para D. Blas Nasarre más que un pretexto escogido con poca fortuna para desahogar su bilis contra el teatro castellano, y especialmente contra Lope y Calderón. Después de insinuar que las tales comedias de Cervantes son una especie de *Quijote* dramático, aunque la ironía está en ellas más recóndita (¡y tanto!), después de alabar *lo bien puesto de los desaciertos* y lo *perfectamente imitado de los desbarros y necedades*, elogios que de fijo hubieran sacado fuera de sí á Cervantes, la emprende el buen bibliotecario con los extranjeros que habían dicho mal de nuestra escena, y se propone demostrarles que su crítica es justa si se refieren á Lope y á Calderón y á otros autorcillos así de poca monta, pero que de ninguna manera es aplicable á otras comedias excelentes y recónditas, plautinas y terencianas, que D. Blas tenía recogidas y allegadas, y que se proponía ir publicando en colección. Éste era, según Nasarre, el verdadero teatro español, tal y tan rico, que se podían contar en él más comedias arregladas y *conformes al Arte* que en los teatros italiano, francés é inglés juntos. No sabemos con mucha seguridad á qué comedias aludía Nasarre; pero de ciertos pasajes de su prólogo parece inferirse que tenía á la vista algo del teatro anterior á Lope, especialmente las *Celestinas* [1], la *Propaladia* y las comedias de

1 Cita con especial encarecimiento la *Selvagia*, la *Florinea* y la *Euphrosina*. De esta última (traducida del portugués al castellano por el capitán D. Fernando de Ballesteros y Saavedra) hizo una reimpresión en 1735, ocultando su nombre en la

Lope de Rueda, y siendo, como era, D. Blas acérrimo partidario del realismo dramático en su acepción más estrecha, es decir, como reproducción fiel de accidentes y costumbres de la vida ordinaria, lamentaba que nuestro teatro, desde Lope en adelante, hubiese abandonado este rumbo, inclinándose al género novelesco. Así es que de los dramáticos posteriores á Lope, sólo manifiesta alguna estimación por Moreto, Roxas, La Hoz, Solís y Cañizares, en cuanto se acercaron alguna vez al tipo de comedias de costumbres que él se había forjado, es á saber: «una acción de pasatiempo y risa, en que intervengan personas humildes, tales como oficiales, truhanes, mozos, esclavos, rameras, alcahuetas, soldados y mercaderes».

Con arreglo á estos desatinados principios, va tejiendo Nasarre una especie de historia compendiada del teatro español, en la cual asienta, entre otros infinitos errores, que «los Árabes y Moros fueron insignes en las representaciones», que también á ellos debe atribuirse la invención de la rima; que «los Trovadores fueron los primeros que compusieron comedias en lengua vulgar», y que cuando Lope de Vega comenzó á escribir, las comedias eran ya adultas y perfectas, y él las

dedicatoria con el de *D. Domingo Terruño Quexilloso*. Llama á la obra que reimprime «comedia en prosa, pero poética y con sus números y harmonía: libro raro, y de exquisito gusto, de invención dichosa, de composición elegante y que pinta con vivos colores las personas que representa, poniéndolas sobre el Theatro al natural y con decencia.... Los personajes más parecen vivos que representados....»

volvió á las mantillas. Para Calderón no tiene más que palabras de vilipendio. Sus *Autos* son una «interpretación cómica de la Sagrada Escritura, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles», mezcla monstruosa de lo sagrado y lo profano. Las comedias le parecían, no sólo contrarias á toda verosimilitud y escritas en estilo ditirámbico y altisonante, ajeno de la llaneza de la conversación, sino además inmoralísimas y de mal ejemplo para mancebos y doncellas, por los amoríos, escondites, duelos y venganzas. Y esto lo decía D. Blas, para quien la comedia prototipo había de ser aquella en que intervinieran rameras y rufianes. Lo peor que encontraba en Calderón, era haber creado un mundo ideal de caballeros andantes y de hombres imaginarios, y haber dado toda la atención al enredo y ninguna á los caracteres.

Á esto se reduce el famoso discurso de Nasarre, puesto que todo lo restante está sacado á la letra, ó de las *Tablas* de Cascales, ó del *Heráclito y Demócrito* de Antonio López de Vega [1]. Si las opiniones de Luzán, tan mesuradas en fondo y

[1] *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el Autor del D. Quixote, divididas en dos tomos, con una dissertación ó prólogo sobre las Comedias de España. Año 1749. Con licencia. En Madrid, en la Imprenta de Antonio Martin.* Dos tomos, 4.°

Al primero antecede el discurso preliminar de Nasarre, que tiene 26 hojas sin foliar. Aprobó este libro, asintiendo á las imaginaciones de Nasarre, el famoso Fr. Juán de la Concepción, cuyo gusto competía con el suyo. Baste decir que una de las cosas que mayor admiración la causaban en el *Quixote* era el nombre de *Rocinante.*

forma, habían suscitado tal contradición del espíritu nacional herido, ¿cuál no había de ser la que promoviese este otro impertinente alegato, tan henchido de satisfacción propia y de pedantería? Nada menos que cuatro impugnaciones de la obra de Nasarre conozco, publicadas todas en el corto espacio de dos años, y de fijo que no fueron estas las únicas, puesto que, no existiendo bibliografía del siglo pasado, sólo la casualidad nos va proporcionando los materiales para construirla. Rompió las hostilidades D. Joseph Carrillo, con un coloquio satírico de no poco donaire intitulado *La Sinrazón impugnada y Beata de Lavapiés*, y muy pronto unieron sus voces con la suya D. Juan Maruján y D. Francisco Nieto y Molina, en dos papeles volantes, que fueron como anuncio del importantísimo aunque farragoso *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas*, obra del abogado D. Tomás de Erauso y Zavaleta, que ocultó su nombre llamándose un *Ingenio de esta corte* [1]. Los escri-

[1] *La Sinrazón Impugnada, y bea'a de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) á las Comedias de Miguel de Cervantes. Compuesto por D. Joseph Carrillo.* Madrid, 1750, 4.°

—El romance de Maruján está inserto (en su mayor parte) en el capítulo IX del excelente y riquisimo *Bosquejo de la poesía castellana en el siglo* XVIII, de D. Leopoldo A. de Cueto.

—*Obras en prossa, escritas á varios assumptos, y divididas en cinco discursos: compuestos por D. Francisco Nieto de Molina, natural de la Ciudad de Cádiz.... Con licencia: en Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar, 1768.*

I. *Discurso en defensa de las Comedias de Frey Lope Félix*

tos polémicos de Carrillo, Maruján y Nieto Molina, apenas merecen atención de la crítica sino como documentos históricos de la viva resistencia del espíritu nacional contra la invasión de las nuevas ideas críticas; no así el de Zavaleta, que tiene valor propio y verdadera elevación de sentido estético en algunos pasajes. Maruján era un coplero de ínfima laya, audáz y violentísimo, fanfarrón y pendenciero, animado de aquel fervor de controversia que es uno de los rasgos del siglo XVIII, como de todas las épocas de transición. No carecía de conocimientos en las literaturas extranjeras, puesto que tradujo la *Dido* de Metastasio; pero sus aficiones y sus resabios le llevaban á la escuela nacional degenerada, en favor de la cual riñó fieras batallas, con más osadía que ciencia ni discernimiento. La paradoja de Nasarre le hirió en lo más vivo de su alma, haciéndole prorrumpir en un romanzón interminable y desaliñado, en que maltrata á su sabor á Nasarre,

de Vega Carpio, y en contra del Prólogo Crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra.

II. *Discurso segundo joco-serio. Ridícula Inventiva. Academia de los Poetas.*

III. *Verdades que parecen disparates. Crítica contra los escritos y escritores de este tiempo.*

IV. *El Azote Crítico, por D. Gil Batuecas.*

V. *Defensa del papel que dió á luz D. Antonio Rezano, en contra del disforme papelón de D. Juan Antonio del Castrillo y Villamor.*

Además de estos papeles, que tengo reunidos en un volumen, publicó Nieto otro de crítica que no he visto.

—*Los Críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas, y en contra de las modernas.* Madrid, 1768.

disfrazando muy poco su nombre con el de *licenciado Arenas*, y haciendo descubiertamente la apología, no de la comedia española, sino de la ignorancia y del salvajismo literario. Y como Nasarre había mezclado bien malamente en la cuestión el gran nombre de Cervantes, Maruján, que debía de entender de una manera harto singular el patriotismo, la emprende con el *Quijote*, tratándole de obra funesta, que había destruído el espíritu caballeresco de la nación, y dado armas á los extranjeros para que la vilipendiasen. Así lo dice en versos tan pedestres y deplorables como todos los demás:

«El fuerte fué de Cervantes
Aquel andante designio,
En que dió golpe tan fuerte,
Que á todos nos dejó heridos.
Aplaudió España la obra
No advirtiendo, inadvertidos,
Que era del honor de España,
Su autor, verdugo y cuchillo;
Contando allí vilipendios,
De la nación repetidos,
De ridículo marcando
De España el valor temido....
El volumen remitiendo
Á los reinos convecinos,
Hicieron de España burla
Sus amigos y enemigos,
Y esta es la causa por qué
Fueron tan bien recibidos
Estos libros en la Europa,
Reimpresos y traducidos,

Y en láminas dibujados,
Y en los tapices tejidos,
En estatuas abultados
Y en las piedras esculpidos....»

¡Qué defensores de España, los que comenzaban por derribar el ara del mayor ingenio nacional, y cuán lejanos estaban de sospechar que precisamente el *Quijote* tenía entre sus inmortales excelencias la de ser una protesta del buen sentido de nuestra raza contra el mundo ideal y fantástico de la caballería andante, antipático siempre al genio latino y en mal hora trasplantado á Italia y á España, que muy pronto dieron cuenta de él con blanda y risueña ironía!

Nieto Molina valía más, y era escritor de otro orden que Maruján, aunque de una escuela semejante. Escribía versos de donaire en la pura lengua del siglo XVII, como si para él no existiesen franceses en el mundo, ni se hubiera escrito la *Poética* de Boileau. En lo bueno y en lo malo, era un escritor anacrónico en más de sesenta años. Quizá es en fecha el último de los poetas burlescos genuínamente españoles, puesto que era muho más joven que Gerardo Lobo, Torres Villaroel y Benegási, y alcanzó, según toda probabilidad, los últimos años del siglo. Su poema de la *Perromaquia* (1765), que tituló *Fantasía poética en redondillas*; su colección de parodias mitológicas, también en metros cortos, intitulada *El Fabulero* (1764); en suma, todo lo que conocemos de él, parece de Jacinto Polo, de Cáncer ó de Anastasio Pantaleón, con menos mal gusto

y no menor abundancia de dicción pintoresca.

Un hombre como Nieto Molina, que admiraba á Góngora hasta en sus extravíos y en sus errores, sin perjuicio de no imitarle en ellos, y le llamaba *asombro de los líricos*, no podía dejar impunes las predicaciones galo-clásicas de Nasarre. Así es que le combatió con crítica más festiva que punzante en varios papelejos de poco fuste, donde hay instinto de poeta más que saber de crítico.

Pero en el *Discurso crítico* de Zavaleta, que de intento he reservado para lo último, hay algo más que instinto: hay, en medio de su forma ruda é indigesta, una verdadera exposición anticipada de las doctrinas que luego se llamaron románticas. Este *Discurso*, que, según refiere Huerta, costó la vida á Nasarre, no es una invectiva personal como de tal noticia pudiera inferirse, sino una verdadera poética dramática, desaseada y bárbara en el estilo, de tal modo que apenas puede leerse íntegra sin un poderoso esfuerzo de voluntad; pero llena de pensamientos propios y elevados, que casi dejan atrás los que hemos leído en Luzán y en D. Juan de Iriarte. El autor declama mucho; pero á veces razona bien sus desenfrenadas admiraciones. Una parte de sus argumentos, y el espíritu general de su crítica, los debe, sin duda, á los antiguos apologistas de Lope, á Tirso, al maestro Alonso Sánchez, á Ricardo del Turia, á Barreda, á Caramuel. Como ellos, pulveriza el sistema de las *unidades*, y defiende como única ley dramática la *imitación de*

la naturaleza, pero no en el sentido exclusivo y estrecho de grosera verosimilitud material en que la entendían Nasarre y los demás pedagogos de su estofa, sino según el concepto más amplio y fecundo que cabe en la voz *verosímil* y en la voz *naturaleza*. «No alcanza el examen de los ojos para el hallazgo de aquellas calidades, que se imitan por virtud de un espíritu dispuesto naturalmente á tales producciones, y así es menester el auxilio del entendimiento...., que esfuerza el primor sobre lo que se descubre en la naturaleza.... Yo encuentro verdaderas y regulares imitaciones de la vida y las pasiones en las comedias españolas.... Es la naturaleza causa segunda universal de inmensidad de efectos. Es el propio ser y esencia de las cosas. Es una invisible virtud que concurre prodigiosamente á la producción, aumento y existencia de todas las entidades.... Su grandeza consiste en su variedad.... Sus asombros incomprehensibles son similitudes que en la limitación de lo humano copian el alto ser de lo divino.... No tienen medida. No se sujetan á límite, porque su vasto y recóndito imperio jamás se dió á partido con los entendimientos humanos.... Siendo tal su incógnita virtud, ¿cómo hemos de creer que los antiguos cómicos lograsen, en sus obras, agotarla, ni hacer verdaderos retratos en escritos tan reducidos y limitados?.... Si la Naturaleza no obra simplemente, y con separación, los casos melancólicos, graves, risueños, viciosos, torpes, morales, ¿por qué, imitándola ó contrahaciéndola, se la

ha de proponer con tan impertinentes distinciones y particularidades? Si su grandeza está en su variedad, ¿cómo puede estar ligada su imitación á preceptos invariables?.... Si en la Naturaleza no hay puerta falsa ni coto fijo á las acciones, á los tiempos ni á los lugares, ¿por qué se les ha de señalar con tanto rigor á las representaciones que la remedan?.... ¿Acaso distingue de personas ni de medios ni de calidades? ¿No favorece con igualdad á todos? ¿No son todos individuos suyos, y ninguno superior en la sujeción á sus leyes y privilegios? ¿Pues por qué ha de haber imitaciones con exclusión de unos y admisión de otros? Débense tener por verdaderos remedos de la Naturaleza aquellos en que se ven de bulto imitadas, con valiente puntualidad y viveza, sus más notables perfecciones, aquellos en que se registra la milagrosa variedad de sus obras, aquellos en que se advierten indicios de su alta facultad, de su dominio, de su providencia, de su abundancia, de sus producciones y de sus influjos.... Los antiguos Plautos y Terencios quedáronse con sus tablas, pinceles y colores á las puertas de la Naturaleza, á los umbrales, á los alrededores, y por eso no pudieron hacer pinturas de sus centros, de sus interioridades, de sus perfecciones y de sus verdaderas essencias.... Lo *verísimil*, no sólo no se estrecha á la reducida línea de lo que ordinariamente sucede, sino que se extiende á todo lo que es de suceder, aunque sea extraordinario, por ser cierto que para ser verísimil no ha menester más que la apariencia de verdad, y

caminar con esta semejanza hasta donde raya ó puede rayar lo verdadero. De esta forma se nos descubren para lo verísimil todos los anchos términos de la posibilidad; pues donde puede haber ser y existencia, habrá verdad, y en su imitación hay respectivamente similitud.... El precepto de las unidades es embarazoso é inútil, pues con él se hace imposible la cabal representación de muchos, muchísimos casos que, ni en su verdad, ni en su ficción, se sujetaron á unidades.... Si hubo quien asignase á la Comedia estas artificiosas condiciones, acaso serían entonces ajustadas respecto de las piezas para que se establecieron, y los usos, las materias, las invenciones y los gustos de aquellos tiempos. Hágase ahora la debida distinción.... que así se conocerá la sinrazón con que se piden estos requisitos á las Comedias Españolas. El Arte ha de franquear al hombre medios y facilidades para la execución de lo que intenta hacer; y si el mismo Arte le ministra estorbos y repugnancias á la Acción, llámesele rémora, escollo y pantano del ingenio. Y al fin no se diga que es regla, sino prisión que oprime y sujeta con crueles grillos toda la facultad del discurso al límite de su estrechez. Inventar leyes, reglas y artificios para lo difícil y no para lo útil, es querer correr y atarse.... Yo estoy bien con que el Arte establezca preceptos, leyes y reglas de suma dificultad, de admirable y extraordinario artificio, pero sea proporcionada la utilidad, sea patente el fruto y la conveniencia.... Si las Comedias son imitación de la Naturaleza,

es preciso que las reglas vayan encaminadas al fin de que la imiten con puntualidad y primor. Pues, ¿cómo se verifica esto, cuando las unidades oprimen el entendimiento, estrechan la facultad y limitan los hechos? ¿Puede ser precepto justo y acomodado á la imitación el que precisa á que en tres horas se represente suceso de tres años?.... ¿Por qué ha de truncar el poeta la serie de sucesos que componen una acción?.... Si la Naturaleza no puso tassa, límite ni término invariable á las acciones, á los tiempos ni á los lugares, ¿por qué regla podrá ser lícita la imposición de leyes tan pesadas á sus imitaciones?» Y defendiendo la mezcla de lo trágico y lo cómico, añade: «¿Cómo se pretende hacer imitaciones de la Naturaleza, desfigurándola el semblante y descuartizándola los hechos? ¿Se vió alguna vez suceso triste con quien no alternase la risa? ¿Se vió placer sin pena, gozo sin susto, felicidad sin amargura? Los mismos Gentiles colocaron juntas en un mismo templo, y en una misma ara, á las diosas de la felicidad y de la angustia.... ¿Qué se logra con imitar una parte mínima del inmenso todo?»

También impugnó Zavaleta con singular energía y lógica el vulgar pretexto de la ilusión escénica, tan invocado por los preceptistas franceses. «Aun los más lerdos é ignorantes espectadores, saben distinguir y conocer muy bien que cuanto ven sobre el tablado es fingimiento y no realidad, es pintado y no vivo, y es artificiosamente imitado y no existente. Y no siéndoles repugnante allí la apariencia ó imitación de un

hecho, de un lugar, de un tiempo y de un personaje, tampoco puede parecerles dura la pluralidad de todas estas cosas. Antes bien les parecería defectuoso lo contrario, así por la prudente consideración de estar el arte diminuto en el poder, como *porque la curiosidad humana no encuentra placer si no apura todo lo que concibe y lo que puede prometerse dentro de una línea*.... ¿Quién podrá creer que le divierta más la desnudez de un caso simple que la variedad y adorno de enlazados sucesos?»

En estos principios está fundada la defensa de Calderón, que puede resumirse en las siguientes frases, tomadas de otro lugar del discurso: «Culpar á Calderón porque escribió libre sin imitar á nadie.... y porque todas sus comedias son de caballeros pundonorosos y alentados, y Damas nobles, al principio altivas, serias y recatadas, y después amantes, zelosas y apacibles.... es verdaderamente convertir la luz en sombra, y la virtud en vicio. Si Calderón quiso, en el anchuroso campo de la Naturaleza, elegir para sus imitaciones nuevo rumbo, objetos altos, passiones nobles, ilustres hechos, é idioma culto, no sólo no debe ser culpado, sino que merece ser aplaudido.... ¿Por qué había de humillarse servilmente contra su mismo espíritu noble á la imitación de lo que, en su entender, merecía olvido, reforma y acaso desprecio?.... Si él estudiaba en las aulas *de la muy sabia y escondida Naturaleza*, ¿no era necedad seguir las enseñanzas de los que no la entendieron [1]?»

1 *Discurso Crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las Comedias de España, contra el dictamen que las supone co-*

No me admira que D. Blas Nasarre se muriera menos de la gota que del pesar que le causó la lectura de este discurso, donde su famoso prólogo queda literalmente hecho trizas. Bolh de Faber sacó del libro de Zavaleta una buena parte de los argumentos que empleó en su polémica romántica, donde le menciona varias veces con singular elogio, vindicándole del afectado desdén de nuestros críticos galo-clásicos del siglo pasado, los cuales no supieron responder á este hermoso arranque de patriotismo y de libertad estética, sino poniendo en ridículo al libro y á su autor, á lo cual, por desgracia, se prestaban harto sus formas literarias, que exceptuando aquellos pasajes que el calor del sentimiento y la elevación de las ideas animan, fácilmente degeneran en macarrónicas y frailunas. Pero aquellos estudiosos á quienes no aterran las espinas del gusto de cada edad, cuando se trata de sorprender las vicisitudes del pensamiento de nuestros antepasados, deben pasar con respeto por delante de este *Discurso*, y observar en él la vena de romanticis-

rrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y D. Pedro Calderón de la Barca. Escrito por un Ingenio de esta corte, quien le dedica á la M. I. la Señora Marquesa de la Torrecilla, etc. En Madrid, en la Imp. de Juan de Zúñiga, año 1750. 4.°, 350 págs. A este libro preceden larguísimas aprobaciones y dictámenes de graves teólogos amigos del Autor, los cuales abundan calurosamente en sus ideas acerca del teatro antiguo, y maltratando sin conmiseración al pobre Nasarre. En alguna parte he leído que el Erauso y Zavaleta que firma el prólogo ó carta-circular de este libro es un pseudónimo de D. Ignacio de Loyola Oránguren, marqués de la Olmeda.

mo indígena que durante todo el siglo XVIII va resbalando silenciosamente por el campo de nuestras letras, hasta venir á desembocar grande y majestuoso en el mar de la crítica moderna, de la cual todos estos olvidados y calumniados autores son heraldos y precursores más ó menos conscientes. ¿Quién ha de dudar hoy entré Nasarre y Zavaleta, ni dejar de reconocer en el segundo á uno de los nuestros, al paso que el primero se nos presenta como un bárbaro pedante de edades pretéritas?

No debemos juzgar con tanta dureza á don Agustín de Montiano y Luyando, docto escritor vallisoletano, fundador y primer director de la Academia de la Historia, y hombre de reconocida erudición y mérito en varias disciplinas, aunque de fantasía pobre y yerta. Empezó por seguir el gusto conceptuoso del siglo anterior, en su poemita *El robo de Dina* (1727); pero en edad madura cambió totalmente de rumbo, sentando plaza entre los reformadores de las letras, con cándidas pretensiones de dar, no ya sólo preceptos, sino también ejemplares y dechados en todo linaje de poesía. Sabía bien sus humanidades, y es el único elogio que podemos concederle. Su crítica no adolece jamás de la fanática intemperancia de Nasarre, pero tampoco se eleva á las consideraciones trascendentales que ennoblecen y hacen tolerable la de Luzán. La de Montiano es puramente retórica y externa, y de muy bajo vuelo, pero no afecta menosprecio hacia la literatura nacional: al contrario, trata de defenderla

á su modo. Partidario de los géneros puros y sin mezcla, emprendió probar contra un anónimo francés que España había producido considerable número de excelentes tragedias; pero como carecía de todo sentido histórico, y sólo atendía á las formas y apariencias más externas, no fué á buscar esas tragedias en el innumerable tesoro de comedias nuestras que, con nombre de tales, son por los afectos y por la acción verdaderos poemas trágicos como los de Shakespeare, sino que fué rebuscando afanosamente los ensayos no representables y las imitaciones de tragedias griegas y romanas hechas por los humanistas del buen siglo, con lo cual creyó haber triunfado y haber dado idea del verdadero teatro trágico español, cuando no tocaba la cuestión ni por semejas. Alguna vez, sin embargo, parece que los rayos de la verdad llegaron á herirle, y hay pasaje de su primer discurso en que no deja de reconocer que las llamadas tragicomedias de Lope difieren esencialmente muy poco de las que el mismo Lope apellidó tragedias, y que también son caracteres y pasiones trágicas las que dominan en *El Tetrarca de Jerusalén*, en *Reinar después de morir*, y en otras composiciones semejantes, de las cuales confiesa el mismo Montiano que producen singularísimos efectos de terror y compasión en el ánimo de los oyentes. Esta, y no otra, era la verdadera tragedia española, y á ésta debió reducir su defensa Montiano, la cual resultó tan baldía, por no decir tan absurda, como si un francés, en vez de citar por mues-

tra del teatro de su nación á Corneille y á Racine, hiciera grandes ponderaciones de Jodelle y de Garnier, y de las tragedias de los eruditos de la pléyade del siglo XVI. Á vueltas de sus disquisiciones históricas, en que no se puede negar que hay bastantes cosas útiles, repetidas después con escasa variación por otros críticos, especialmente por Martínez de la Rosa, el cual en su apéndice sobre la *Tragedia española* sigue bastante de cerca el método y los juicios de Montiano (mejorándole siempre), mezcla de vez en cuando el erudito don Agustín reflexiones teóricas, calcadas con poca originalidad sobre el texto de las poéticas clásicas, entre las cuales muestra singular predilección por la del Pinciano y la de Luzán. Profesa singular respeto á la ley de las unidades «que no son, como algunos creen, establecidas por voluntariedad ó capricho, sino por la naturaleza y la razón»; y con arreglo á este criterio juzga y califica las obras ajenas, sin escatimar elogios á las más débiles y peor construídas, siempre qus sus autores hayan hecho estudio de sujetarse á esa superstición estéril. Así resultan puestas en las nubes la *Nise Lastimosa* de Bermúdez, y la *Elisa, Dido*, y hasta el *Atila Furioso* de Virués, y juzgadas con singular indulgencia monstruosidades como el *Hércules Furente* de López de Zárate, al paso que el autor se encarniza con *El Duque de Viseo*, y con el *Castigo sin venganza* de Lope; no por otra razón sino por la falta de las consabidas unidades, puesto que Montiano no les hace otro reparo ni chico ni grande. Fácil oficio era el de

la crítica en ese tiempo y con tales procedimientos, más propios de un libro de cuentas caseras y económicas que de una Poética. Sin embargo, no es todo inútil en los *Discursos sobre las tragedias españolas*. El segundo especialmente, que viene á ser un tratado de declamación y aparato escénico, tiene verdadero mérito para su tiempo, aunque el autor muestra haber sacado de Riccoboni lo mejor de su doctrina. Alguna vez también, y por excepción, se arroja á separarse un tanto del vulgo de los críticos, pero apoyándose siempre en los zancos de Luzán ó de algún otro que lo dijo antes, porque no era D. Agustín hombre para inventar nada. Así, no tiene reparo en censurar como «poco posibles y menos verisímiles» los argumentos trágicos tomados de fábulas mitológicas.

Para confirmar su doctrina, escribió Montiano dos tragedias, *Virginia* y *Ataulfo*, ajustadísimas en su contextura á todas las reglas, ó, por mejor decir, infieles y contrarias á la primera de todas, que es interesar y agradar á quien las lea ú oiga en el teatro. Innecesario parece advertir que estas llamadas tragedias no fueron representadas nunca, pero son más que irrepresentables; son de todo punto ilegibles. No sé cómo Martínez de la Rosa tuvo valor para elogiar su versificación *llana, fácil y nutrida*. No conozco en castellano versos sueltos peores que los de Montiano, duros unas veces, arrastrados casi siempre, mal acentuados de continuo, y hasta mal medidos. Á todo esto se agrega el ningún interés escénico, y el continuo pro-

saismo y bajeza del estilo. Claro es que tales obras habían de contribuir poco al triunfo de la escuela que preconizaban; y no iban tan fuera de camino los espectadores prefiriendo á tan glaciales ejercicios de retórica los peores y más disparatados abortos, no ya de Zamora y Cañizares, sino de los ínfimos copleros de la era de Felipe V y Fernando VI, del sastre Salvo y Vela, de Lobera y Mendieta, de Frumento y Bustamante, porque al menos en estos ridículos autores hay interés de enredo y algo que remeda ó simula la vida, mientras que en Montiano y otros preceptistas de su laya está muerto todo, lengua, versificación y pensamientos. Entre *El Sastre de Astracán* y la *Virginia,* nos quedamos con *El Sastre de Astracán*, y hacían muy bien los contemporáneos en irse tras de *El Mágico de Salerno,* y no querer oir hablar del *Ataulfo,* con perdón sea dicho de Moratín y de Martínez de la Rosa.

Y, sin embargo, para escarmiento de los que confían á ciegas en el juicio de los extranjeros, estas dos tragedias *Virginia* ni *Ataulfo,* que ni en su tiempo, ni después, ni nunca han podido ser leídas con sufrimiento por ningún español, no sólo fueron traducidas al francés y altamente recomendadas por su traductor *D'Hermilly*, sino que merecieron extenso análisis y singulares elogios (á lo menos la primera), ¿de parte de quién?, del mayor crítico dramático de aquel siglo y quizá de todos los siglos, del gran Lessing, que en su *Theatralische Bibliotek (1es. Stuck)*

extractaba con mucho aprecio la *Virginia*, añadiendo que el numen trágico de D. Agustín Montiano podía competir con el de los más señalados trágicos franceses. ¡Para que nos fiemos en los elogios ni en las censuras que vienen de Alemania ó de París! En realidad, nadie siente bien sino la poesía de su propia lengua, ó la de ciertas obras de interés tan universal y humano, que persiste hasta cuando no podemos apreciar la forma. Verdad es que Lessing no sabía en 1751 tanto castellano como supo después, y así, en el número 68 de la *Dramaturgia* le vemos volver sobre su primitivo juicio, y declarar que admira la *Virginia* mucho menos que antes, y que no se atreve á llamarla pieza española, aunque esté escrita en castellano, porque es un simple ensayo á la manera de los franceses, regular y glacial. Y añade después estas palabras, que marcan la transformación completa de sus ideas en 1768: «Si la segunda tragedia del Sr. Montiano no es mejor; si los nuevos poetas españoles que siguen la misma escuela, no consiguen pasar más adelante, no extrañen que yo estime más y lea con preferencia á Lope, á Calderón y á sus antiguos cómicos.»

En España, la *Virginia* y el *discurso* que la antecede fueron objeto de un ataque sañudo y personal, que contrastaba con la índole pacífica é inofensiva del excelente Montiano. Las bárbaras costumbres literarias del siglo pasado no respetaban ni la ancianidad ni el mérito. El émulo de Montiano que se firma D. Jayme Doms (nombre no sé si verdadero ó supuesto), al paso

que tritura la *Virginia*, lo cual no debió de costarle gran trabajo, se manifiesta partidario del teatro de Lope, á quien supone injuriado en el prólogo de Montiano, calificando así á éste, como á sus amigos Luzán y Nasarre, de triunvirato poético [1], que había formado una liga contra el

1 *Discurso sobre las Tragedias Españolas de D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M., su Secretario de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla, Director perpetuo por S. M. de la Real Academia de la Historia, y Académico de la Real Academia Española.... En Madrid: en la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, año de 1750.* (El *Discurso* tiene 122 páginas, y al fin va la *Virginia.)*

—*Discurso II sobre las Tragedias Españolas. De D. Agustín de Montiano, etc. etc., entre los Árcades de Roma Legbinto Dulichio....* Madrid, en la Imprenta del Mercurio, etc. Año de 1753. (Tiene 118 páginas, y al fin el *Athaulpho.)*

—*Carta al Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M.... Por D. Jayme Doms. En Barcelona, calle y casa de la Imprenta, 1753*, 8.° (La edición parece extranjera y clandestina, puesto que no tiene aprobaciones ni licencias.) 99 páginas.

—*Examen de la carta que se supone impressa en Barcelona y escrita por D. Jayme Doms, contra el discurso sobre las tragedias españolas y la tragedia Virginia del Señor D. Agustín de Montiano*, etc. etc. *La ofrece al juicio de los inteligentes y desapassionados Domingo Luís de Guevara. Madrid, 1753*, 8.°, 66 páginas.

—*Crisis de un folleto cuyo título es Examen de la Carta, etc., en carta que escribe D. Faustino de Quevedo á un amigo suyo: Salamanca, 1754.* 72 págs., 8.°

Montiano dejó manuscritas disertaciones sobre la égloga y otros géneros de poesía. En el tomo II de las *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Sevilla* pueden verse sus *Notas para el uso de la sátira* (género literario que á él le parecía un *monstruo de perniciosas calidades*), y allí también un extenso elogio biográfico de Montiano, escrito por su discípulo y secuaz de su prosaismo D. Cándido María Trigueros.

crédito literario de la antigua España. Á esta carta replicó Montiano con otra, impresa á nombre de Domingo Luís de Guevara, reiterando sus censuras el mismo Doms ó un amigo suyo en otro opúsculo con título de *Crísis*, «papeles todos no importantes para nadie (dice con razón Ticknor), sino para sus propios autores».

Lo que sí es verdaderamente singular, y debe citarse como clara muestra de la confusión de ideas reinante en esta época de transición y de importaciones extranjeras por penuria de espíritu propio, es que el Árcade *Leghinto Dulichio*, á los ocho años mal contados de la publicación de la *Virginia*, dejó de ser adorador del gusto francés, y se hizo partidario del teatro inglés, que sin duda conocía en su original, puesto que las traducciones de Letourneur tardaron muchos años en publicarse. El hecho no admite duda. Una dama de la corte, de quien sólo conocemos las iniciales M. H., había traducido en verso la *Andrómaca* de Racine, y se la mandó á Montiano, en 1759: Montiano hizo algunas correcciones, y se la devolvió con una carta, que está impresa con la misma tragedia y con otras poesías de la autora. Allí se leen estas formales palabras[1]: «Yo seguí algún tiempo la opinión de los franceses, *pero abracé después la inglesa*, aunque con va-

[1] *Poesías Varias sagradas, morales y profanas ó amorosas: con dos poemas épicos en elogio del capitán general D. Pedro Cevallos; con tres tragedias francesas, traducidas al castellano: una de ellas la «Andrómaca»; de Racine, y varias piezas en prosa de otros autores. Obras todas de una dama de esta corte.* (H. M.) *Madrid, Imp. Real, 1789.* 8.°

rias moderaciones, que he juzgado convenir á la verosimilitud y á no perder la ilusión teatral». ¡Montiano, partidario de Shakespeare! ¿Ó entendería por teatro inglés el de Dryden y el *Catón* de Addisson? Esto último debe de ser.

Con Luzán, Nasarre y Montiano debe ser mencionado (aunque en último término), como perteneciente al grupo de los primitivos reformadores, el ilustre arqueólogo é historiógrafo malagueño D. Luís Joseph de Velázquez, á quien dieron justa fama su viaje literario por los archivos de España, sus trabajos harto prematuros de interpretación de los alfabetos de las monedas autónomas de España, sus colecciones numismáticas, y la tentativa, muy notable para su tiempo, de reconstruir la historia de España Ante-Romana juntando los dispersos fragmentos de los historiadores y geógrafos clásicos, y aclarando los unos por los otros. Estos son sus verdaderos títulos al agradecimiento de la posteridad. Para la crítica no tenía ni verdadera vocación, ni gusto delicado, ni estudio suficiente, ni ideas propias. Su librillo de los *Orígenes de la Poesía Castellana*, á pesar de la reputación de que gozó algún tiempo fuera de España, no por méritos propios, sino por las copiosas adiciones con que le exornó, duplicando su volumen, Dieze, profesor de Goettinguen, es (considerado en su original castellano) un cuaderno de especies vulgares, erróneas muchas de ellas, y mal hiladas. Como libro de erudición, ha envejecido de todo punto, y no puede hoy prestar servicio alguno

al estudioso de nuestra bibliografía. Como libro de crítica, es todavía más infeliz. Velázquez, exagerando sobre las exageraciones de Nasarre, de quien servilmente copia sus noticias, no sólo califica de corruptores de la dramática española á Lope de Vega y á Calderón, sino que lamenta que Nasarre haya perdido su tiempo «en desacreditar lo que para los doctos siempre lo ha estado, y nunca llegará á estarlo para con el vulgo». Por supuesto que Velázquez pone en las nubes las soporíferas tragedias de Montiano, haciendo propio el juicio de los PP. redactores de las *Memorias de Trévoux* (con quienes parece que todos estos reformadores tenían hecho un contrato de alabanzas mutuas), y el todavía más desatinado del P. Isla, que en uno de los prólogos de su traducción del *Año Christiano* llegó á estampar que Montiano era «un Sóphocles Español, que puede competir con el Griego», y que «lejos de imitar á los dos famosos trágicos Cornelio (*sic* por Corneille) y Racine, descubre y enmienda sus defectos[1]». Así andaba el gusto

[1] *Orígenes de la Poesía Castellana, por D. Luis Joseph Velázquez, Cavallero de la Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia, y de la de Inscripciones, Medallas y Bellas Letras de París. Segunda edición. En Málaga: por los herederos de Francisco Martínez de Aguilar*, 4.°, 1797. (La 1.ª edición es de 1754, y también de Málaga.

Traducida por Dieze con este título:

—*Geschichte der Spanischen Dichtkunst. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Amerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze, Göttingen; V. Bossiegel*, 1769, 8.°

En las Actas de la *Academia del Buen Gusto* se conservan otras dos disertaciones de Velázquez; una sobre la tragedia, con

entre los más ingeniosos de España. Velázquez tenía tan absoluta falta de sentido poético, que cuando reimprimió los delicados y melancólicos versos de Francisco de la Torre, se empeñó en atribuírselos á su primitivo editor Quevedo, sin reparar en el abismo que hay entre la índole literaria de ambos poetas. Montiano y Luzán creyeron á pies juntillas en el *descubrimiento* de Velázquez, así como el mismo Montiano y Nasarre no habían temido deshonrarse literariamente estampando que, cotejadas ambas partes del *Quijote* entre sí, «ningún hombre de juicio podría declararse en favor de Cervantes». ¡Y estos hombres pasaban por prototipos de sensatez y de sabiduría! Llega uno á dudar del entendimiento humano cuando ve impresas tales cosas y advierte que no produjeron universal indignación y protesta en la sociedad literaria de entonces.

Al contrario, Luzán, Montiano, Nasarre y Velázquez (siento tener que mezclar aquí al primero con los últimos), pasaban entre la gente culta por oráculos y legisladores de las letras. Todos ellos formaron parte de la célebre *Academia del Buen Gusto*, que por los años de 1749 á 1751 reunía en su casa de la calle del Turco la discreta condesa de Lemos y marquesa de Sarria, concurriendo á ella la duquesa de Arcos y otras da-

singular elogio de la *Virginia* de Montiano, que llama *muestra de todas las perfecciones*; otra sobre el constitutivo esencial de la poesía, que él hace consistir en la expresión de *lo grande* y de *lo magnífico*.

mas no menos ilustres. En esta tertulia literaria vinieron á confluir otras, por lo general de corta vida é influjo, que en años anteriores habían existido en Madrid y en otras partes, especialmente la *Academia del Trípode*, que duró diez años en Granada, sostenida por los esfuerzos de su fundador el conde de Torre-Palma, de su amigo el canónigo Porcel y de otros poetas, que seguían por entonces más bien el gusto del siglo XVII que el del XVIII, mostrando una lozanía de imaginación, una tendencia á la pompa y sonoridad del lenguaje, y una gala de versificación no exentas de resabios culteranos, pero que recordaba en algún modo el gallardo, brillante y pintoresco estilo de aquellos poetas granadinos y antequeranos de las *Flores* de Espinosa, que abrieron y facilitaron el camino á Góngora en lo bueno y también en algo de lo malo. Otra muestra del gusto que imperaba en esta Academia nos la da la noticia de haber tomado sus socios nombres de los libros de caballerías, llamándose, v. gr., Porcel, el *Caballero de los Jabalíes* (con alusión á su apellido), y otros el *Caballero de la Verde Espada*, el *Caballero de la Cuita*, el *Caballero de la Peña Devota*, el *Caballero de la Luenga Andanza*, etc., etc.

Los elementos que de esta Academia pasaron á la madrileña del *Buen Gusto*, sirvieron para mantener en ella un dualismo de opiniones y de prácticas literarias, que fácilmente se discierne en sus actas originales, comparando, v. gr., los versos del conde de Torre-Palma, tan robustos y

tan sonoros, pero á veces tan tenebrosos como los del mismo Góngora, ó los de Porcel, que muestra á veces tan pródiga fantasía descriptiva, con las humildes y abatidas prosas rimadas de Montiano, de Velázquez ó del mismo Luzán, tan mediano poeta como crítico feliz. La misma discordia que se observa en los procedimientos se nota en las teorías, puesto que, por un lado, vemos á Montiano leer en aquella Academia su primer discurso sobre las tragedias españolas y su *Virginia;* á Luzán dar á conocer las novedades dramatúrgicas de La Chaussée; á Velázquez condenar ásperamente las tragicomedias españolas, y, al propio tiempo, sin ofensa de nadie, en la misma culta y amistosa reunión de que Montiano era secretario, levantar su voz el granadino Porcel en una especie de vejamen ó *juicio lunático* (como él dice) de los escritos de sus compañeros, para combatir de frente á Boileau y sentar sin rebozo alguno teorías tan adversas á la Poética clásica como las del P. Feijóo ó las del *Discurso* de Zavaleta, afirmando, entre otras cosas, que «la poética no es más que opinión, que la poesía es genial, y que, á excepción de algunas reglas generales y de la sindéresis universal que tiene todo hombre sensato, el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio....» «Se ha de precipitar libre el espíritu de los poetas [1]; por eso nos pintan al Pegaso con alas y no con freno, y es desatino ponérsele, como intenta el que modernamente ha erigido el Parnaso francés.» Porcel

1 Repetición de una frase de Petronio.

no era extraño á la cultura transpirenáica, puesto que imitó ó tradujo el *Lutrin* del mismo Boileau, á quien maltrata; pero ni por su educación ni por las tendencias de su ingenio pertenecía á la escuela de Luzán. Al principio de su *Adonis*, colección de églogas venatorias inéditas hasta nuestros días [1]; pero que le dieron en su tiempo singularísima fama, Porcel confiesa que «ha procurado imitar á los mejores poetas latinos y castellanos: de éstos á Garcilasso, y *en especial al incomparable cordobés D. Luís de Góngora (delicia de los entendimientos no vulgares), de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz que ilustren las sombras de mi poema*».

No es justo, por consiguiente, mirar la *Academia del Buen Gusto* como una ciudadela impenetrable del gusto galo-clásico. Precisamente su gloria consiste en la tolerancia que aunó allí las voluntades, las modificó, y limó las asperezas por el roce, preparando para los días de Carlos III el advenimiento de una poesía que en ciertas obras selectas de determinados autores (don Nicolás Moratín, Meléndez, el maestro González, etc.), fué á un tiempo nacional y correcta, española y no gongorina, racional y no afrancesada.

La *Academia* de la marquesa de Sarria es, sin duda, el fenómeno literario más notable del reinado de Fernando VI. Recorriendo la lista, por desgracia incompleta, de los académicos, puesto

1 Las ha sacado del olvido con tantas otras curiosidades de historia literaria del siglo XVIII, el Excmo. Sr. D. Leopoldo A. de Cueto, marqués de Valmar.

que no se han podido descifrar algunos de los pseudónimos que usaban (fieles en esto, como en todo lo demás, á los ejemplos de las Academias poéticas italianas y españolas de los siglos XVI y XVII), aparecen en verdadera minoría por su número, aunque no por su influjo, los amigos de la *Poética* neo-clásica. De un lado estaban *El Humilde* (Montiano), *El Amuso* (Nasarre), *El Peregrino* (Luzán), *El Marítimo* (Velázquez), y enfrente de ellos (prescindiendo de muchos *aficionados*, por lo general de clara estirpe), figuraban *El Difícil* (Torre-Palma), *El Justo Desconfiado* (el conde de Saldueña, autor de dos largos poemas enteramente gongorinos), *El Aventurero* (Porcel), *El Zángano* (D. José de Villarroel), coplero chabacano y chistoso; el marqués de la Olmeda, que tenía, poco más ó menos, las mismas cualidades; D. Francisco Scotti, autor dramático de los de la antigua escuela, y otros más obscuros autores de versos conceptuosos, equivoquistas y culteranos, que abultan en las *Actas* de la Academia [1] más que los ensayos de los humanistas. Pero, como sucede siempre que de una parte hay ideas generales y unidad de operaciones, y de otra indisciplina y desorden y hábitos y preocupaciones más bien que teorías, el prestigio de éstas contrapesaba la fuerza del número, é imprimía á la Academia cierta dirección

[1] Las *Actas* (desgraciadamente no completas) de esta Academia existen en la riquísima biblioteca de D. Pascual de Gayangos. Ha sacado de ellas todo el jugo posible el Sr. Cueto en su estudio tantas veces citado.

colectiva, que contrastaba grandemente con el gusto personal de la mayor parte de los socios.

Independientemente de estos círculos, donde se daba especial, por no decir exclusiva, atención á la poesía lírica, trabajaban algunos eruditos, sin propósito estético, considerando las letras como materia arqueológica, y prestándoles, en este concepto, muy positivos servicios, sin tomar parte en pro ni en contra de las escuelas críticas reinantes; pero contribuyendo, á su modo, á conservar viva la tradición literaria española de épocas anteriores á la total corrupción y decadencia del gusto. La crítica histórica, tan viva y floreciente en aquel siglo de duda y de análisis, no podía menos de llevar tarde ó temprano su antorcha al problema de nuestros orígenes literarios. Ya vimos con qué poca fortuna lo intentó Velázquez. Simultáneamente, y con una erudición mucho máyor y más segura, aunque mazorral é indigesta, acometió la misma empresa el ilustre benedictino gallego Fr. Martín Sarmiento, tipo perfecto de la antigua erudición monacal, no modificada todavía por el método y el rigor crítico que resplandece en los trabajos de los PP. Flórez y Risco. El P. Sarmiento, varón extraordinariamente noticioso, é incansable y férreo en el trabajo de leer y de extractar, pasó la vida escribiendo, ó, por mejor decir, tomando apuntes, no para el público, sino para recreo propio y de sus amigos. Los monjes de su convento de San Martín publicaron sus notas en el estado en que las encontraron, y así se formó el volumen,

harto desordenado, de las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, esfuerzo notabilísimo para su tiempo, y donde, á vueltas de inexcusables errores, y de una absoluta ausencia de toda literatura, hay adivinaciones históricas verdaderamente asombrosas, v. gr.: la del influjo del elemento gallego en la primitiva poesía española, influencia malamente negada por D. Tomás Antonio Sánchez, y puesta hoy fuera de toda duda por el hallazgo de los dos maravillosos *Cancioneros* de Roma.

En difundir las glorias de nuestro siglo XVI y renovar por la estampa las obras de sus escritores, nadie excedió al ilustre jurisconsulto valenciano D. Gregorio Mayans y Siscar, varón de larguísima vida (1699-1781), que le valió de un extranjero el dictado de *Nestor de la literatura española*. Pocos hombres produjo el siglo XVIII tan verdaderamente doctos y tan beneméritos de su patria. Ciertos defectos de carácter, una excesiva satisfacción de sí propio, el alejamiento voluntario en que vivió de la corte, y la circunstancia de haber escrito en lengua latina y no para el vulgo algunas de sus mejores obras, le impidieron ejercer tan decisiva influencia en la dirección de los estudios como la que él deseaba y como la que ejercieron otros muy inferiores á él en saber y en extensión de miras. Y fué dolor grande, porque nadie como Mayans estaba imbuído del espíritu de nuestra antigua cultura, y nadie, en aquel siglo en que todo tendía á la importación y al remedo, supo conservarse tan fiel á las en-

señanzas de nuestros grandes filósofos, especialmente de Luís Vives, de nuestros jurisconsultos del siglo XVI, de nuestros humanistas de la misma era, de nuestros críticos históricos del reinado de Carlos II, sin cerrar, por eso, los ojos á la luz de la cultura moderna, ni la voluntad al trato de los doctos de otros países, que le estimaron y honraron mucho más que los de su propia tierra. Voltaire le pedía datos sobre nuestra literatura, y le llamaba en sus libros insigne y famoso, y en las obras de Gerardo Meermann, de David Clément, de Otto Mencken, de Muratori, de Heineccio, á quienes asistió en sus respectivas investigaciones, vive honrada y venerada su memoria. Prescindiendo de lo que le deben la historia patria y la ciencia del derecho romano, campo principal de sus estudios, conviene aquí hacer mérito de sus trabajos de colector literario y de preceptista, extraños en realidad á la ciencia estética, que Mayans no cultivó nunca, careciendo como carecía del sentido del arte, pero que no dejaron de contribuir á que nuestros futuros críticos y tratadistas de Retórica y Poética tomasen en sus cánones y ejemplos una dirección clásica más bien latino-hispana que francesa. El restablecimiento de la buena prosa castellana fué siempre uno de los objetos predilectos de la actividad de Mayans. Él no puede decirse que fuera un escritor en el riguroso sentido de la palabra: siempre fueron mejores sus preceptos que su estilo: limaba con harto más cuidado y esmero su prosa latina que su prosa castellana, y en esta atendía mucho más

á la substancia de las cosas que á las palabras, lo cual parece bien extraño en un retórico de profesión. No había llegado á formarse estilo propio, y, como todos los hombres de inmensa lectura, fácilmente se contagiaba del modo de decir ajeno, resultando de aquí falta de unidad y de carácter propio en el suyo, que así y todo tiene su valor relativo, no sólo por lo abundante, natural y desembarazado, sino porque hizo estudio especial de huir de los resabios del siglo anterior, y tampoco se contagió jamás del galicismo. La lengua en él es generalmente sana, y la doctrina retórica es tan pura como la lengua, basándose exclusivamente en Aristóteles, en Cicerón, en Quintiliano, en Luís Vives, en el Brocense. Forner ha hecho plena justicia á Mayans, en sus *Exequias:* «Procuró mantener y propagar la própiedad y pureza de nuestra lengua en un tiempo en que no se hablaba sino algarabía.... Escribió una *Retórica castellana*, valiéndose de ejemplos de autores españoles, castizos, puros y elegantes.» No puede decirse más, ni es este pequeño mérito. Para prepararse á la composición de su voluminosa *Retórica*, por primera vez impresa en 1757, Mayans había impreso desde su primera juventud otras obras con el mismo intento de reforma patriótica; en 1725 una *Oración en alabanza de las obras de D. Diego Saavedra Fajardo* [1] (cuya *República Literaria* populari-

1 Valencia, por Antonio Bordázar de Artazu, 1725, 4.°; Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739, 8.°, y luego en los *Ensayos oratorios*.

zó mucho en varias ediciones que hizo de ella desde 1730 [1]); en 1727 otra *Oración que exhorta á seguir la verdadera idea de la Eloqüencia Española* [2]; en 1733 *El orador Christiano ideado en tres diálogos* [3]; en 1737 la primera *Vida de Miguel de Cervantes*, al frente de la magnífica edición londinense del *Quijote*, la primera digna del libro y de su inmortal autor; en 1737 los *Orígenes de la Lengua*, y en ellos el célebre diálogo de Juan de Valdés; en 1739 un tomo de *Ensayos Oratorios*, todos de oratoria académica, y bien poco elocuentes dentro de ella [4]; en 1753 el Catálogo crítico de todos las libros españoles de Gramática, Retórica y Poética que tenía en su magnífica biblioteca *(Specimen bibliothecae Hispano-Majansianae)* [5]. Si á estos se agregan otros muchos trabajos posteriores á la Retórica, especialmente las reimpresiones del *Organum Rheto-*

1 Valencia, por Antonio Valle, 1730.—Madrid, por Juan de Zúñiga, 1735, ambas en 8.°; hay otras posteriores.

2 Valencia, por Bordázar, 1727, 4.°—León de Francia por los hermanos de Ville y Luis Chalmette, 1733, 8.° Reimpresa luego varias veces con otras obras de Mayans, v. gr., sus *Orígenes* y sus *Ensayos oratorios*.

3 Valencia, por Bordázar, 1733.

4 Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739.

5 «*Specimen Bibliothecae Hispano-Majansionae sive Idea novi Catalogi Critici operum Scriptorum Hispanorum quae habet in sua Bibliotheca Gregorius Maiansius Generosus Valentinus. Ex Musaeo Davidis Clementis. Hannoveriae, impensis Jo. Guil. Schmidii*, 1753, 4.° Libro de los más útiles de Mayans, y ya bastante escaso.

Hay extensos catálogos de las innumerables publicaciones mayansianas en las Bibliotecas de Ximeno, Fuster y Sempere y Guarinos.

ricum de Nebrija y de las *Instituciones Oratorias* de Núñez (1774), y las verdaderamente monumentales de todas las obras de Luís Vives y del Brocense, se comprenderá con cuánta razón he afirmado que nadie trabajó con la constancia y el saber que Mayans en la restauración de la prosa castellana y en la vulgarización de la doctrina de los humanistas del Renacimiento. Y todavía consta que dejó entre sus manuscritos una *Retórica* en latín, y una *Poética* en castellano.

Es fácil encontrar lagunas notables y rasgos de pedantería en la crítica de Mayans. Sirva de ejemplo el llamar á las novelas *jocosidad milesia*, y decir de Cervantes que se aventajó á Heliodoro en la *eutropelia,* dando, además, clarísimas muestras de preferir al *Quijote* el *Persiles,* por parecerle «obra de mayor invención y artificio, y de estilo más sublime», si bien la encuentra menos popular y menos graciosa. Ó cuando nos dice muy gravemente, para ponderar el mérito de la *Galatea*, que con esta obra «no tenemos que envidiar á la voracidad del tiempo las *Eróticas* ó libros amorosos de Aristóteles, de sus dos discípulos Clearco y Thephrasto, y de Ariston Ceo, también peripatético». Pero aun en los libros donde más claudica en este punto, se observan agudezas críticas nada vulgares: así, por ejemplo, fué el primero en notar que gran parte del efecto cómico del *Quijote,* estriba en el contraste entre lo que las cosas son en sí y lo que parecen en la fantasía de Don Quijote. Y también es prueba del tino y buen instinto de Mayans y del mu-

cho conocimiento que tenía de la antigua literatura castellana, el afirmar, como afirma, que «D. Pedro Calderón, ni en la invención, ni en el estilo es comparable con Lope de Vega [1]», separándose en esto del vulgar sentir de su tiempo así entre los émulos del teatro español, como entre sus defensores. Ni le maravillaba tampoco como á Luzán, que hubiese comedias en prosa, «pues las latinas casi todas están compuestas en versos yámbicos, tan semejantes á la prosa, que muchas veces apenas se distinguen de ella.... *Y las mejores comedias que tenemos en español, que son la Celestina y la Euphrosina, están escritas en Prosa*». No podrá calificarse de hombre vulgar al que en pleno siglo XVIII tenía á la *Celestina* por la mejor comedia castellana, opinión de que hoy participan muchos, pero que entonces era tan inusitada y malsonante. Con igual audacia sostenía que «si la *Iliada* es una fábula heroica escrita en verso, la novela de Don Quijote es una fábula épica escrita en prosa», porque la épica, como dijo Cervantes, «tan bien puede escribirse en prosa como en verso». No manifiesta menos arrojo en sus opiniones acerca de la novela, la cual, según Mayans, es un verdadero mundo poético, un poema complejo que los abraza todos, pudiendo ser ya *epopeya* (cuando se propone un *tipo* ó idea perfecta como Aquiles ó Don Quijote), ya *comedia*, ya *égloga*, ya *sátira*, ya *entremés*, y aun otra diversidad de composiciones. Á veces los

1 *Vida de Cervantes*. Edición del librero Padilla, 1750 (página 81.)

graves eruditos retraídos del cultivo de la literatura amena y militante, suelen tener sobre ella ideas más originales y menos estrechas que los literatos de profesión [1].

Como hacía Mayans singular y honrosa gala de juntar y leer viejos y raros libros españoles, que muy pocos de sus contemporáneos conocían sino por relación lejana, él fué el primero en llamar la atención sobre las preciosidades enterradas en el *Cancionero general* de Castillo, celebrando con extraordinarios elogios el maravilloso juicio y gravedad de Hernán Pérez de Guzmán y Jorge Manrique, el ingenio, discreción y gracia de su tío Gómez, de Hernán Mexía, de Nicolás Núñez, de D. Luís de Vivero, del comendador Escrivá, del vizconde de Altamira, y el natural decir de todos ellos, suelto, castizo y agradable. Y estimador siempre del dulce halago de los metros cortos nacionales, aun en escritores más recientes, ponderaba la *festividad* de Castillejo, la *urbanidad* de Gálvez Montalvo, y *los felicísimos é inimitables* romances y letrillas de D. Luís de Góngora.

De este continuado trato y convivencia con los modelos de nuestra habla recibe su mayor, por no decir único, precio la *Rethórica* de Mayans, enmarañadísimo bosque de erudición castiza y re-

1 Todas estas proposiciones están entresacadas de la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Madrid* (sic). *Autor, Don Gregorio Mayans i Siscar, Bibliotecario del Rei Nuestro Señor, etc. Quinta Impression, según la primera. Año de 1750.— Madrid. Á costa de D. Pedro Alonso i Padilla*, 8.°

cóndita, elegida casi siempre con mucho discernimiento. Ni en el método ni en la doctrina tiene este libro la menor relación ó semejanza con los cursos franceses de humanidades, á los cuales el autor era extraño. Los preceptistas más modernos que cita son Scalígero y Vossio. Lo que Mayans se propuso (y él mismo lo declara en el prólogo), fué hacer hablar en castellano á Aristóteles, Hermógenes y Longino, á Cicerón, Cornificio y Quintiliano, entendidos y explicados tal como los explicaban Nebrija, Vives, Matamoros, Fr. Luís de Granada, Núñez y el Brocense. Nada de cuanto se halla en aquellos antiguos y excelentes tratadistas del arte de la palabra se echa de menos en la enorme compilación de Mayans, donde están reunidos y concordados todos ellos; pero tampoco da un paso más adelante ni tiene una sola idea original. La difusión del estilo de esta *Retórica* la impidió popularizarse y descender á la enseñanza, aunque muchos la saquearon. El estudioso de la propiedad y hermosura de nuestra lengua encontrará siempre en sus páginas provechoso deleite, y acertará mucho no deteniéndose en los preceptos, y, yendo derecho á los ejemplos [1], que dan al libro as-

[1] *Rhetórica de Don Gregorio Mayans y Siscar: con licencia. En Valencia, por los herederos de Jerónimo Conejos, 1757*, dos tomos, 4.°, que pasan cada uno de 500 páginas.

Omito, como lo he hecho en los dos siglos anteriores, la indicación de muchas retóricas vulgares, y que nada nuevo contienen. En el siglo XVIII corrieron con algún aprecio la *Rhetórica castellana, en la qual se enseña el modo de hablar bien*, etc., de D. Alonso Pabón y Guerrero (Madrid, 1764), y el *Compen-*

pecto de centón; pero que le hacen inapreciable. ¡Es una autología de cerca de mil páginas! Con ella y el *Theatro de la eloqüencia* se tiene en poco espacio lo más selecto de nuestra prosa. No hay libros más útiles ni más dignos de recomendarse á los jóvenes para la disciplina del estilo, que más que con reglas áridas se forma en presencia de los modelos vivos.

Mencionados los trabajos retóricos de Mayans, no es posible omitir el recuerdo de los que en el

dio de Rhetórica, latina y castellana, ilustrado con exemplos selectos y algunas reflexiones sobre la oratoria del púlpito, por Don Joseph de Muruzábal, catedrático de Retórica de los Reales Estudios de San Isidro (Madrid, 1781). Muruzábal era un buen profesor, que parece haber adoptado un método semejante al de Rollín. Publicó además una *Explicación, según las reglas de la Rhetórica, de la oración de Cicerón en defensa de la ley Manilia.* (Madrid, 1775, por D. Joaquín Ibarra.)

Los esfuerzos de Mayans, Capmany y demás preceptistas castizos no bastaron á sobreponerse á la invasión de libros de texto extranjeros que en ésta, como en todas las disciplinas, fué grande en aquel siglo. Aun los mismos Jesuítas desterraron de sus aulas el tratado del P. Cipriano Suárez, para adoptar la *Retórica* del P. Domingo de Colonia, y las *Instituciones Poéticas* del P. José Juvencio (Jouvancy), que juntos se imprimieron en Villagarcía, en 1762, popularizándose mucho después en repetidas ediciones. Y ciertamente que lo merecían por lo claros y concisos, por la pureza de su latinidad y por la abundancia de buenos ejemplos. Pueden tomarse como tipo de la llamada en bueno y mal sentido, retórica de colegio y literatura *jesuítica.* Que no fueron olvidados después de la expulsión de los Padres nos lo prueba la elegante edición semi-elzeviriana que de ambos tratados se hizo en Madrid, 1773, Imprenta Real de la *Gaceta.* Hoy mismo no perderá el tiempo en leerlos el que quiera enterarse rápidamente de las reglas más fundamentales de la preceptiva clásica.

mismo reinado de Fernando VI se hicieron con propósito de reformar la elocuencia sagrada, entonces más lastimosamente degradada y pervertida que ningún otro género literario, contribuyendo á tal ruína su mismo carácter popular y el infinito número de sus cultivadores, no siempre escogidos entre los más doctos y de más refinado gusto.

Todos los vicios de la decadencia literaria, el culteranismo, el conceptismo, el equivoquismo, la erudición indigesta y de aparato, las metáforas descomunales, los vanos alardes de sutileza, se habían concentrado en el púlpito, adquiriendo doble realce y escandalosas proporciones, por lo mismo que era mayor el contraste entre los bajos quilates del estilo y la grandeza sublime de la materia. Olvidados los grandes ejemplos que en tiempos más felices habían dado los Tomases de Villanueva, los Ávilas y Granadas, los Lanuzas y Riveras, y hasta el mismo P. Vieira, que tenía tan extraordinarias dotes de orador en medio de las sombras y desigualdades de su gusto, sólo obtenían en la primera mitad del siglo XVIII admiración y aplauso aquellos increíbles abortos de la pedantería y de la demencia, que se bautizaban con los nombres harto expresivos de *Florilogio Sacro, que en el celestial, ameno, frondoso Parnaso de la Iglesia riega la Aganipe Sagrada*, ó bien *Trompeta evangélica, alfange apostólico y martillo de pecadores*. Una monstruosa mezcla de autoridades gentílicas y cristianas, de textos de la Sagrada Escritura, violen-

ta y torcidamente aplicados por mero sonsonete, y revueltos con textos de poetas: una erudición de *poliantea* y de *mundo simbólico*, estéril de todo punto para el aprovechamiento moral de los oyentes, ocupaban, ó, más bien, profanaban la cátedra del Espíritu Santo, con grave escándalo de todos los espíritus piadosos y bien intencionados. Pero ni el *Orador Cristiano* de Mayans, ni los clamores del P. Feijóo, ni las pastorales de muchos Prelados hubiesen sido de todo punto eficaces para acabar con aquella lepra (que sólo en una nación de tan robusta fe cristiana como la nuestra pudo ser dañosa únicamente bajo el aspecto literario y no trascender á las costumbres), si no hubiera venido en su auxilio el cauterio de la sátira, tampoco del mejor gusto, algo mazorral y frailuna; pero por esto mismo acomodada á los vicios que se proponía desterrar. En 1758 apareció el primer tomo del *Fr. Gerundio de Campazas*, autorizado con doctas cartas apologéticas de Montiano y Luyando, del maestro Fr. Alonso Cano, del bibliotecario Santander y Zorrilla, y de otros doctos varones de aquella edad, los cuales en términos amargos se lamentaban de la corrupción del púlpito. Á los tres días el libro estaba agotado. La sátira bufonesca y recargada, pero verdaderamente chistosa, del P. Isla, varón en quien el donaire era más espontáneo que culto, malográndose á las veces por acumulación y redundancia, y tendiendo más á producir la inextinguible carcajada que la inteligente sonrisa, había herido en lo vivo, produciendo, no una de esas breves polémicas que

eran el pan cotidiano de los literatos del siglo pasado, sino una verdadera tempestad de folletos y diatribas, en que se mezclaban y sobreponían á la cuestión oratoria otras de muy diversa índole, disensiones y rencillas entre las varias familias monásticas, y animadversiones que ya comenzaban á apuntar contra los Jesuítas. Á punto llegaron las cosas de tener que prohibir el Santo Oficio, por un edicto de 1760, escribir ni en pro ni en contra de la famosa *Historia de Fr. Gerundio*, recogiendo de paso cuantos papeles se habían divulgado acerca de ella, abstracción hecha de la calificación que cada uno de ellos mereciera. El *Fr. Gerundio*, tal como es, ocupa un lugar relevante en la historia de la literatura española del siglo XVIII. La doctrina del P. Isla sobre la oratoria sagrada es sólida y firme, harto mejor que los ejemplos que quiso darnos el P. Isla en sus propios é insignificantes sermones. La sátira es abundante, copiosa, de legítimo gracejo castellano, no muy pasado por la cendra, vulgar y grotesco á veces, pero irresistible en sus buenos trozos, que son las parodias y las descripciones de costumbres rústicas, escolásticas y claustrales, trasladadas con tosco pincel, pero con singular semejanza. El mayor defecto de la obra es su carácter híbrido de novela y de tratado de retórica eclesiástica: lo serio daña á lo jocoso, y lo jocoso á lo serio, como en todos los libros que con forma de sátira persiguen un fin de utilidad inmediata. El P. Isla alcanzó totalmente el suyo, y si no brotaron grandes predicadores en el si-

glo XVIII, porque á nadie era dado producirlos en una edad que vivía de imitación más que de propia vida, y que sustituyó las antiguas extravagancias con la imitación servil de los sermonarios franceses, logró, á lo menos, que el púlpito recobrase su austera dignidad en manos de los Gallo, Bocanegra, Climent, Armañá, Bertrán, Lorenzana, Vela, Tavira, Heredero y otros muchos oradores arreglados, correctos, cultos, y á veces no faltos de cierta elevación y de cierto brío, aunque nunca la helada literatura de los más de ellos bastó á encender en el alma de los oyentes ni la más leve centella de aquel fuego que tan fácilmente prendía en las muchedumbres al sonar el acento inspirado del P. Calatayud ó de Fr. Diego de Cádiz, orador de tan portentoso efecto en sus incultas palabras, como apagado y mortecino en las letras que estampaba sobre el papel [1].

1 Con objeto de dar reglas para la oratoria sagrada, se publicaron durante el siglo XVIII varios tratados apreciables, y en su tiempo útiles, aunque hoy de escaso interés literario. Tales fueron el *Discurso* de D. Pedro Antonio Sánchez, catedrático de Teología de Santiago, *sobre la eloqüencia sagrada en España* (Madrid, 1778), que contiene buenas noticias bibliográficas sobre los oradores sagrados del siglo de oro; los *Avisos* del Arzobispo de Toledo, Lorenzana, á los predicadores de su archidiócesis, impresos en la colección de sus *Pastorales y Cartas....* (Madrid, 1779). *El Predicador: tratado dividido en tres partes, al qual preceden unas reflexiones sobre los abusos del púlpito y medios de su reforma* (Madrid, 1782), por D. Antonio Sánchez Valverde; el *Aparato de elocuencia para los oradores*, por D. Leonardo Soler de Cornellá, magistral de Orihuela (1789), etc., etc. En 1770,

el Obispo de Barcelona Climent, mandó imprimir una excelente traducción castellana de la *Retórica Eclesiástica* de Fr. Luís de Granada. Sobre el estado de la elocuencia sagrada en el siglo XVIII hay algunos datos en los discursos leídos ante la Academia Española por D. Antonio Ferrer del Río y D. Juan Eugenio Hartzenbusch en la recepción del primero.

FIN DEL VOLUMEN PRIMERO DEL TOMO TERCERO.



OBRAS A LA VENTA.

ROMANCERO ESPIRITUAL del M. Valdivielso.—Un tomo, con retrato del Autor, y prólogo del P. Mir, 4 pesetas.

TEATRO de D. A. L. de Ayala.—7 tomos: el 1.º, con retrato del Autor, 5 pesetas: los restantes á 4.

POESÍAS de D. Andrés Bello, con retrato del Autor.—Sólo hay ejemplares de 6, 10, 25 y 30 pesetas.

ODAS, EPÍSTOLAS Y TRAGEDIAS, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Un tomo con retrato del Autor, 4 pesetas.

ESTUDIOS DE CRÍTICA LITERARIA, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

EL SOLITARIO Y SU TIEMPO, *biografía de D. Serafín Estébanez Calderón, y crítica de sus obras*, por D. A. Cánovas del Castillo.—Dos tomos, 8 pesetas.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA, por Menéndez y Pelayo.—Los tres primeros volúmenes, 13 pesetas.

ESCENAS ANDALUZAS, por D. Serafín Estébanez Calderón (El Solitario). — Un tomo, 4 pesetas.

DERECHO INTERNACIONAL, por D. Andrés Bello.—Dos tomos, 8 pesetas.

VOCES DEL ALMA, por D. José Velarde.—Un tomo, 4 ptas.

PROBLEMAS CONTEMPORÁNEOS, por D. Antonio Cánovas del Castillo.—Dos tomos, con retrato del Autor, 10 ptas.

ESCRITORES ESPAÑOLES É HISPANO-AMERICANOS, por D. Manuel Cañete.—Primer tomo, con el retrato del Autor, 4 pesetas.

CALDERÓN Y SU TEATRO, tercera edición, por Menéndez y Pelayo.—Un tomo, 4 pesetas.

ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE HISTORIA DE ARAGÓN, por D. Vicente de la Fuente.—Los dos primeros tomos, 8 pesetas.

ESTUDIOS GRAMATICALES, por D. Marco Fidel Suárez.—Un tomo, 5 pesetas.

POESÍAS de D. José Eusebio Caro.—Un tomo, con el retrato del Autor, 4 pesetas.

DE LA CONQUISTA Y PÉRDIDA DE PORTUGAL, por D. Serafín Estébanez Calderón—Dos tomos, 8 pesetas.

HORACIO EN ESPAÑA.—*Solaces bibliográficos*, por don Marcelino Menéndez y Pelayo.—Dos tomos, 10 pesetas.

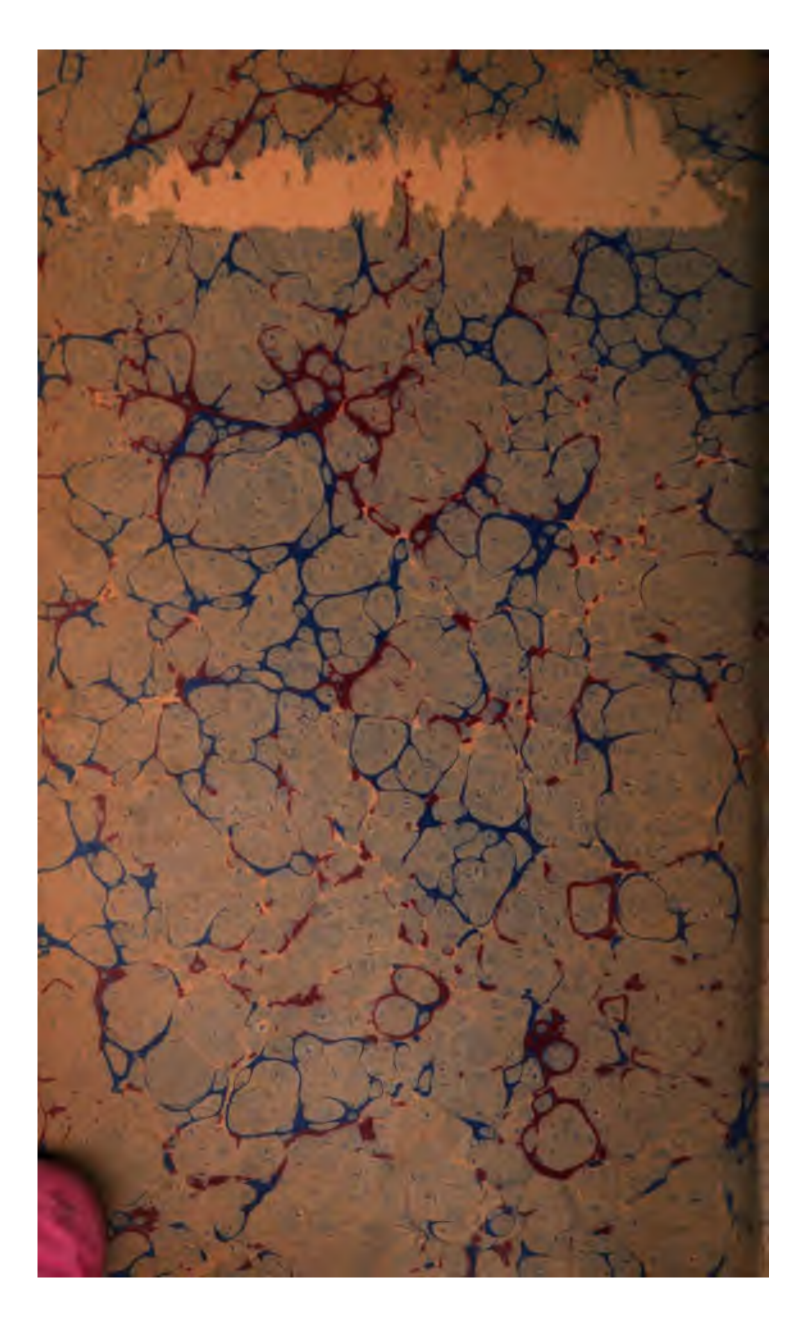
TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI, por D. Manuel Cañete.—Primer tomo, 4 pesetas.

LAS RUÍNAS DE POBLET, por D. Víctor Balaguer.—Un tomo, 4 pesetas.

LEYENDAS MORISCAS, publicadas por F. Guillén Robles.—Primer tomo, 4 pesetas.

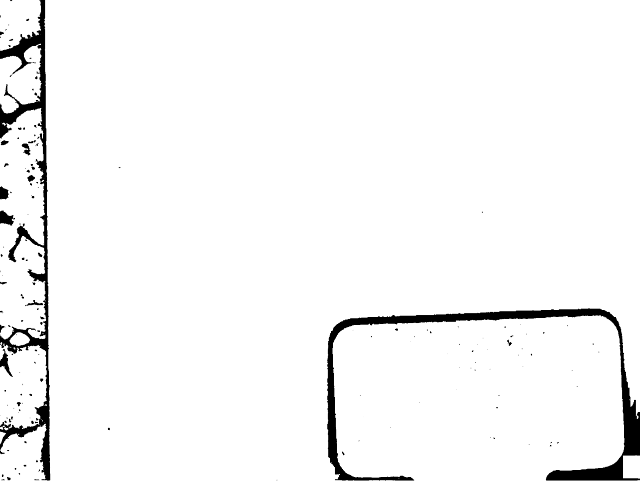
POESÍAS, CANTARES Y LEYENDAS, por D. Mariano Catalina.—Un tomo, 5 pesetas.

ESTUDIOS SOBRE VESTUARIO, EQUIPO Y ARMAMENTO DEL EJÉRCITO, por D. Nazario de Calonje, con láminas, 3 pesetas.





Menéndez y Pelayo



COLECCIÓN
DE
ESCRITORES CASTELLANOS.

ALARCON (D. P. A. de).—*Obras.*—13 tomos, 51 pesetas.
BALAGUER (D. Victor).—*Las ruinas de Poblet:* un tomo, 4 pesetas.
BELLO (D. Andrés).—*Poesías.* (Agotada la edición ordinaria: hay ejemplares de lujo, de 6 pesetas en adelante.)—*Derecho Internacional:* dos tomos, 8 pesetas.
CÁNOVAS DEL CASTILLO (D. Antonio).—*El Solitario y su tiempo:* dos tomos, 8 pesetas.—*Problemas contemporáneos:* dos tomos, 10 pts.
CAÑETE (D. Manuel).—*Escritores españoles é hispano-americanos:* tomo I, 4 pesetas. —*Teatro español del siglo XVI:* un tomo, 4 pts.
CARO (D. José Eusebio). —*Poesías:* un tomo, 4 pesetas.
ESTÉBANEZ CALDERÓN (D. Serafín: El Solitario).—*Escenas andaluzas:* un tomo, 4 pesetas.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* dos tomos, 8 pesetas.
GÓMEZ MANRIQUE.—*Cancionero:* tomo I, 4 pesetas.
GUILLÉN ROBLES (F.).—*Leyendas moriscas:* tomo I, 4 pesetas.
LA FUENTE (D. Vicente).—*Ensayos críticos sobre historia de Aragón:* tomos I y II, 8 pesetas.
LÓPEZ DE AYALA (D. Adelardo).—*Un hombre de Estado, Los Dos Guzmanes, Guerra á muerte, El Tejado de vidrio, El Conde de Castralla, Consuelo, Los Comuneros, Rioja, La Estrella de Madrid, La mejor corona, El tanto por ciento, El Agente de Matrimonios, Castigo y perdón* (inédita), *El nuevo Don Juan:* seis tomos, 25 pts. —*Poesías y Proyectos de comedias:* un tomo, 4 pesetas.
MENÉNDEZ Y PELAYO (D. Marcelino).—*Odas, epístolas y tragedias:* un tomo, 4 pesetas.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomos I y II (éste en dos volúmenes), 13 pesetas.—*Estudios de crítica literaria:* un tomo, 4 pesetas.—*Calderón y su teatro:* un tomo, 4 pts. —*Horacio en España:* Solaces bibliográficos: dos tomos, 10 pts.
SUÁREZ (D. Marco Fidel).—*Estudios gramaticales:* introducción á las obras filológicas de D. Andrés Bello: un tomo, 5 pesetas.
VALDIVIELSO (El M. Josef de).—*Romancero espiritual:* un tomo, 4 pts.
VELARDE (D. José).—*Voces del alma:* un tomo, 4 pesetas.
Ejemplares de tiradas especiales, de 6 á 250 pesetas.

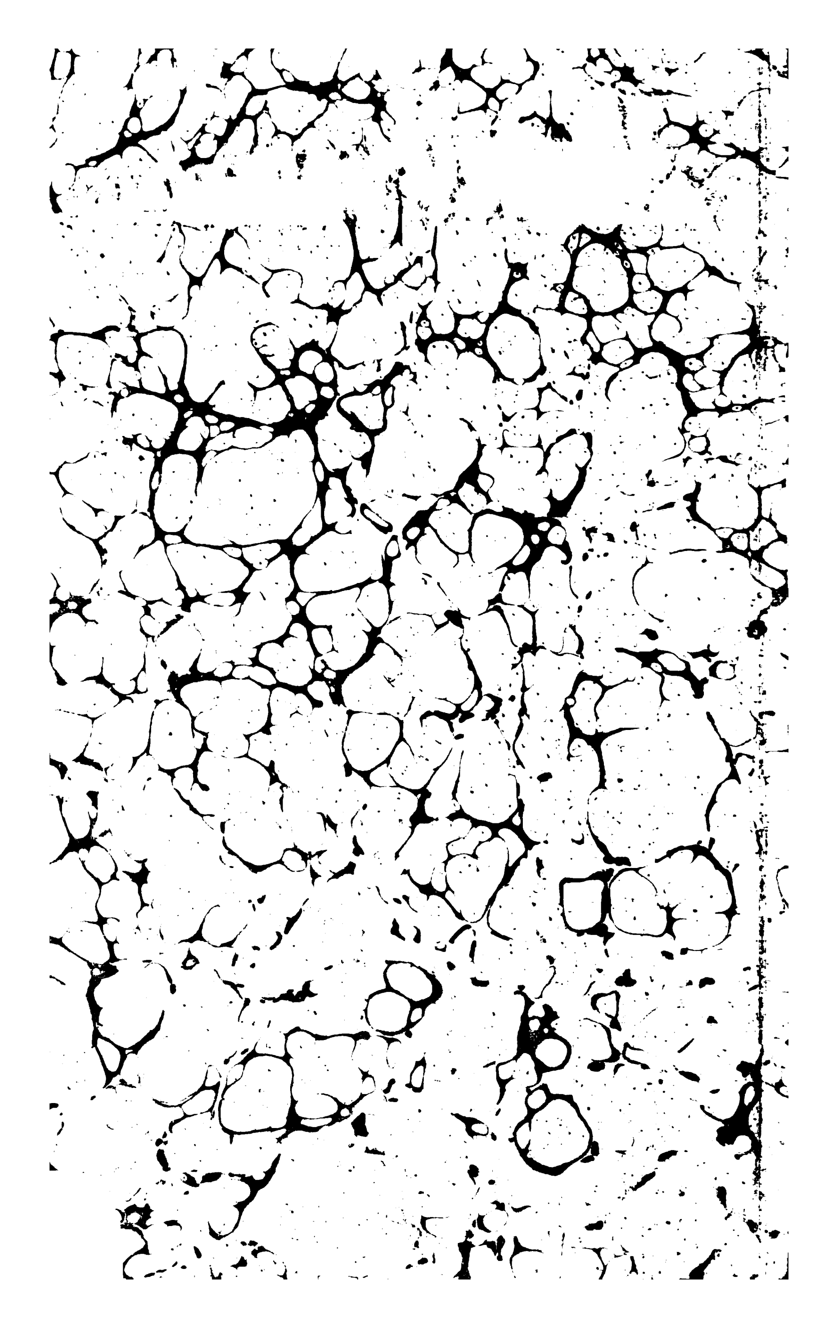
EDICIONES PEQUEÑAS DE LUJO.

La Perfecta Casada, por el Maestro Fr. Luís de León, con el retrato del autor: un tomo, 2 pesetas, encuadernado.
Romancero morisco: un tomo con grabados y encuadernado, 6 pesetas.
CERVANTES.—*Rinconete y Cortadillo.—El Celoso Extremeño.—El Casamiento engañoso y el Coloquio de los Perros:* un volumen con grabados, retrato del Autor y encuadernación en vitela, 6 pesetas.
La Mujer, por D. Severo Catalina: un tomo con grabados, 5 pesetas.
Ejemplares encuadernados de lujo para regalo, á varios precios.

EN PRENSA

Sonetos, leyendas y canciones, por D. Juan Valera.
Cancionero de Gómez Manrique: tomo II.
Historia de las ideas estéticas en España, tomo III, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo.
Historia de la literatura y del arte dramático en España, por Schack: tomo I.
Leyendas moriscas, publicadas por F. Guillén Robles: tomo II.

Los pedidos de ejemplares ó suscriciones se harán directamente á la librería de D. Mariano Murillo, calle de Alcalá, 7, Madrid.



Menéndez y Pelayo